LA CRITICA LETTERARIA

AVVERTENZA

La presente Opera, continuazione di quella di O. Bacci, in cui fu annunziata con cortesi parole, verrà suddivisa in due volumi. L'A. si augura che gli studiosi la trovino non del tutto indegna della parte svolta dal valoroso critico che lo volle suo collaboratore della pregevole collezione.

STORIA
DEI
Generi Letterari Italiani

LA CRITICA LETTERARIA
(Dai primordi dell'Umanesimo all'Età nostra)

DI

CIRO TRABALZA

VOL. II

(Secoli XV-XVI-XVII)

CASA EDITRICE
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO

AL MIO PICCOLO FOLCO

SOMMARIO.

CAPITOLO PRIMO.

Origine della critica classica. La rettorica umanistica.

CAPITOLO SECONDO.

Progressi del purismo classico e sviluppo degli elementi romantici.

CAPITOLO TERZO.

Il sistema e il metodo critico del Rinascimento.

CAPITOLO QUARTO.

Studi e polemiche sulla lingua e letteratura nazionale e definitiva elaborazione del sistema critico cinquecentesco.

CAPITOLO QUINTO.

La poetica classica e la critica dell'acutezza nel secolo decimosettimo.

CAPITOLO PRIMO

Origine della critica classica.
La rettorica umanistica.

Valori dell'Umanesimo: la nostra ricerca.

Sulla soglia del Rinascimento, assertori e promotori dei nostri massimi interessi intellettuali e spirituali, ci si fanno innanzi gli Umanisti, in quanto, distruggendo la scienza del medioevo, cercano di richiamare in vita, per farsene maestri all'Europa, il sapere antico nelle sue forme più varie, con un fervore e una serietà di cui raramente si videro esempi in altre epoche fiorenti di coltura. Quali siano stati i motivi, i modi, gli effetti di questo vasto movimento d'idee destatosi col risorgimento dell'antichità classica, sullo sviluppo della vita, dell'arte e del pensiero moderni, indagano, ciascuno ne' propri riguardi, gli storici della civiltà, delle lettere e della filosofia. Noi, con la luce che ci può venire da essi, dobbiamo, più particolarmente, ricercare se e quanto quell'avvenimento operò sul progresso della critica letteraria; dobbiamo cioè chiederci se gli Umanisti, nello sforzo di rivivere e riprodurre il mondo classico e nella loro avversione alle forme dello spirito medioevale, sentirono e si posero il problema dell'arte, quali attitudini manifestarono o si vennero formando a distinguere e valutare nell'ordine speculativo i diritti e le creazioni della fantasia, quali condizioni, infine, contribuirono a determinare all'ulteriore svolgimento della critica letteraria.

Ebbero gli Umanisti un problema estetico?

La posizione in che troviamo gli Umanisti di fronte alle opere antiche, è sopratutto di ammirazione e d'entusiasmo: essi ricercano e studiano gli scrittori già consacrati dalla fama: ciò che quelli avevano detto, è per essi un vero e un bello già riconosciuto, e per questo solo degno d'essere accolto e riprodotto. Essi l'interrogano, li vogliono guida per costruirsi un pensiero e impadronirsi d'una forma. Per altro, andrebbe errato chi affermasse che nello studio condotto sull'antichità gli Umanisti moves-

sero senza un qualsiasi principio teorico, e che non cercassero di fondare su qualche cosa di razionale le conoscenze stesse di cui andavano in cerca per volgerle alle loro pratiche utilità. A tale bisogno non si sottrae alcuno il quale senta e voglia che la vita sia valore e non giuoco: e gli Umanisti furono uomini forti abbastanza, pur con tutte le loro debolezze, da costruirsi una vita, con la serietà del lavoro filologico, l'unico consentito ad essi, sul vuoto lasciato nella loro coscienza dal trascendente intellettualismo medioevale inaridito omai d'ogni senso di misticismo e di fede. E l'arte parlò anche a loro, e in un certo senso forse a loro prima che ad altri, un suo linguaggio, e fu elemento costitutivo, anche se non bene distinto, nel sistema di tutte le conoscenze a cui dettero vita.

La giustificazione della poesia.

Dal medioevo, per il tramite de' loro immediati precursori, gli Umanisti avevano ricevuto in eredità il compito, che, razionalmente almeno, potevano assolvere soltanto i loro eredi ammaestrati da Aristotile, di giustificare la tanto ammirata letteratura d'immaginazione, che ora le scoperte ogni giorno più arricchivano. Qual era il posto spettante alla poesia nella vita umana? Quale la sua base reale nella vita dello spirito? Avevano ragione Platone e i suoi più pratici seguaci del medioevo, che la disprezzavano e condannavano, o avevano obbedito a un intimo bisogno spirituale e sociale quanti da Orfeo al Petrarca avevano dirozzato l'anima umana col linguaggio che ammaestra e ricrea?

La dottrina pedagogica dell'arte.

È nota la risposta che essi diedero alle accuse contro la poesia, riallacciandosi a quanto era stato variamente opposto dai predecessori e facendo prevalere quella delle vedute poetiche degli antichi, non mai dimenticate del tutto neppur nell'età di mezzo, che è stata detta la teoria pedagogica, e che, nonostante il risorto aristotelismo, rimase trionfante per tutto il Rinascimento. Tale dottrina, elaborata principalmente sull'*Ars poetica* oraziana, attribuisce all'arte una funzione incivilitrice, non più religiosa ma etica, esaltandola d'origine divina, degnissima della fama e della protezione goduta presso popoli e imperatori: esaltazioni e giudizi che vennero quasi direi per filiazione logica svolti e provati in quei non infrequenti *excursus* primitivi di storia letteraria, che ebbero nel Poliziano il loro artista.

La teoria del *poeta rhetor et philologus*

Ma tra gli argomenti escogitati dagli Umanisti in difesa della poesia, ve ne furono alcuni che ebbero la virtù di promuovere di un passo lo sviluppo della teoria poetica e di produrre conseguen-

temente effetti generali notevoli così nelle applicazioni che ne fecero allo studio della letteratura come sulle loro attitudini critiche. Il germe del progresso era negli avviamenti precedenti e trovò il terreno favorevole nello spirito stesso dell'Umanesimo; ma non iscema per questo il valore del contributo che essi vi portarono.

I difensori medioevali della poesia non avevano saputo negare che essa fosse finzione; ma la finzione veniva da loro ritenuta non già l'essenza della poesia, sebbene un mezzo, bello in sè e piacevole, atto ad esprimere le verità supreme che essa racchiudeva e che spettava all'interpretazione allegorica, già in uso, dichiarare. La poesia così fu concepita come una teologia: con lieve progresso, da alcuni, quali il Petrarca e il Boccaccio, la teologia fu essa stessa considerata una poesia, la poesia, di Dio. È la concezione che con molta proprietà è stata detta del *poeta theologus*, di cui Dante fu così il massimo sostenitore, come la massima incarnazione poetica. Gli Umanisti non ripudiarono l'interpretazione allegorica, sebbene nel fatto finissero col non attribuirle più alcuna importanza, ma ritennero, come fece il Bruni, che la finzione, una volta riconosciuta come tale, non solo non lascia tracce morali, e non dev'esser pertanto condannata, ma costituisce essa tutto il merito e il pregio dell'arte, e le si deve la nostra attenzione come ad una creazione del genio poetico. Il Guarino difendeva oltre che l'eleganza, la virtù educativa di Terenzio, sostenendo, analogamente, che le cattive azioni de' suoi personaggi costituiscono l'essenza del loro carattere e non sono imputabili al poeta allo stesso modo che non è condannabile l'Evangelista che ci rappresenta Giuda traditore. Il *poeta theologus*, si muta così in *poeta rhetor et philologus*. Qui è da vedere, come bene notò lo Spingarn, il progresso, determinandosi qui una tendenza verso la concezione moderna dell'arte. Ma il processo, naturalmente, non fu così semplice. Come la teoria del poeta teologo, sorta sul culminare dello spirito medioevole, quando insieme per la cresciuta cultura e le nuove condizioni sociali rifiorivano il ricordo del poeta vate e l'idea dell'universalità della gloria, racchiudeva in sè elementi vecchi e nuovi di pensiero e canoni formali di varia virtù, così a quella del *poeta rhetor*, che implica molte altre distinzioni non lievi, non si poteva pervenire senza modificare notevolmente il valore del vecchio contenuto e l'uso de' mezzi espressivi. Tale passaggio

si compì nell'età del Petrarca, che sostituì l'eloquenza come mezzo artistico all'allegoria, il latino al volgare, la materia storica alla teologia, trasformando così il poeta teologo in poeta *orator et historicus* o semplicemente *orator*, di cui presentava un'incarnazione artistica nell'*Africa* e gli esemplari nei classici antichi, con questo di più che per merito particolare del Petrarca si elaborarono una dottrina dell'imitazione e una valutazione rettorico-stilistica dei principali di essi, che passeranno alla critica del Rinascimento senza notevoli alterazioni. Naturalmente la considerazione teologico-morale della letteratura non fu abbandonata, e colorì anzi variamente il giudizio estetico; ma lasciò dominare l'altra, quella della forma, riponendo così in vigore e in onore la critica letteraria. Poichè il dissidio, che durerà più secoli, tra contenuto e forma si compie proprio ora, e l'eloquenza diviene fine a sè stessa. La rettorica fu per tal modo anima di tutto il sistema critico dell'Umanesimo. La forma era ciò che del sapere e delle attitudini spirituali degli antichi maestri gli Umanisti più facilmente potevano comprendere e appropriarsi nella conquista della scienza tentata con tanta fede e con sì poca chiarezza di metodi e di fini. Era già essa una delle verità obiettive a cui anelavano: tanto trasparente, da essere scambiata con la verità stessa, e da divenire, come infatti divenne e fu notato dal De Sanctis, il nuovo involucro, la nuova trascendenza per lo spirito che andava liberandosi dalle forme costrittive dell'intellettualismo e della trascendenza medioevale e restaurando la propria libertà. E quanto più gli Umanisti si staccavano dalla vita reale e si chiudevano nel mondo del loro pensiero e della loro fantasia, si approfondiva e raffinava in essi il senso e il gusto di quella mirabile trama onde appariva ordito il pensiero antico, di quei colori e sfumature che lo rendevano così luminosamente splendido. La dottrina tanto cercata, senza l'abbellimento della forma era quasi un possesso privo di valore. Lo insegnavano essi stessi gli antichi maestri coll'aver collocato nel sistema delle scienze e delle arti, cinta di riverenza e solidamente organata, la rettorica. E la rettorica non mai, come vedremo, lasciata in abbandono durante l'evo medio, risorgeva ora regina di tutte le scienze. E tale, con le parole stesse de' retori e oratori antichi, venne frequentemente esaltata. Gregorio da Tiferno, svolgendo una definizione ciceroniana, negava, contro non so quali avversari, doversi la rettorica restringere in una cerchia angusta e potersi

La rettorica regina delle scienze.

disgiungere dalla scienza e dalla filosofia, sostenendo essere essa non *exteriorem verborum compositionem, sed intimas illas rerum sententias et intellectum*, e rinnovando l'identificazione di oratore e sapiente. Negli elogi delle arti liberali che tanto frequentemente, specie in occasioni di discorsi ufficiali, risuonavano sulle bocche degli Umanisti, in quei ripetuti tentativi di classificazione, sempre fondati sul fortunato motto pure ciceroniano *omnes inter se artes quasi quodam vinculo contineri*, l'appellativo di *divina* spettava sempre alla rettorica. La casa del massimo istruttore dell'umanesimo, Guarino, era definita, nell'orazione funebre del suo discepolo Carbone, *officina eloquentiae*: i duemila scolari usciti dalla sua scuola erano divenuti tutti *diserti, eruditi, limati, suaves*. Ma di testimonianze di questo genere ribocca la letteratura umanistica.

L'unità delle arti e la rettorica.

Quei tentativi classificatorii, quei frequenti raffronti tra le le varie discipline coltivate negli studi e professate dalla cattedra, mentre rivelano, quando non sono ripetizione meccanica di esercitazioni accademiche, o variazione scolastica delle teoriche del canone medioevale, il sentito bisogno di trovare il fondamento scientifico dell' unità delle arti, o un principio generatore della scienza, scoprono, meglio d'altri fatti, l'assenza assoluta d'altro criterio direttivo che non fosse il rettorico. Si moveva dalla grammatica per arrivare fino alla musica, all'aritmetica, all'astrologia attraverso tutte le altre discipline, senza riuscire ad altro che a contaminare, su per giù come avevan fatto gli antichi, di grado in grado l'una con l'altra. Il grammatico deve possedere tutte le scienze, se vuol occuparsi con cognizione de' vocaboli, ma specialmente « gli storici, i poeti, gli oratori » ; la dialettica è *gradus ad alias facultates et condimentum*; in null'altro differisce dall'oratore il poeta, se non perchè gode di una maggior libertà e deve porsi in una più stretta dipendenza dalla musica, ma la musica è aritmetica, e tutto il mondo è numeri. E i poeti non sono tra i sapientissimi che onorano l'astrologia? Essi riferiscono infatti una parte della loro poetica alla filosofia, e una parte alla storia, ma una parte non piccola all'astrologia. « Pauper poeta est qui nescit antra Musarum ». E Omero e Virgilio soggiacevano a interpretazioni astrologiche. Ercole piegato un poco al ginocchio che altro significa se non la solidità di quella parte della *scientia stellarum* che consiste nell'*invenire* (astronomia) e la difficoltà dell'altra che ha lo scopo

di *judicare* (astrologia)? La poetica così si moltiplicava in una serie di poetiche, rettorica, musicale, aritmetica, astrologica, e via dicendo: accanto al *poeta rhetor et philologus*, sorgeva il *poeta musicus*, *mathematicus, astrologus*, e così via. Ma chi ben guardi, questi estrinseci collegamenti e desiderati si riducevano in fondo a un'esaltazione del contenuto e della forma, a celebrare gli *studia doctrinae* o *humanitatis atque eloquentiae* senza trovare il nesso che li facesse essere veramente o *arte* o *scienza* o *storia:* il nodo che prima aveva tentato di sciogliere quello degli antichi maestri che è a capo della tradizione scientifica, dell'estetica, Aristotile. Il filo conduttore di tali esposizioni lo fornì sempre la rettorica, che, invece di fondersi e insieme distinguersi, a seconda de' casi, si confuse con ciascuna delle altre discipline e con tutte.

Poetica e rettorica:

Non che mancasse, genericamente parlando, un'idea distinta della poesia. Il concetto di poeta fu anzi tenacemente conservato, e le innumerevoli lauree poetiche dimostrano che gli Umanisti credevano d'aver realizzato l'ideale altissimo che se n'eran formati, in aperto contrasto con la comune aridità della loro vena poetica. Nè mancarono elaborate definizioni della poesia, in senso largo e in senso stretto. Nel primo rispetto essa fu concepita come una bella *fictio* esprimente profonde verità con la virtù dell'ispirazione o del *furore*, del quale il Bruni, seguendo la dottrina platonica, distinse due specie, l'umana, proveniente dai morbi, cattiva e detestabile, e la divina, suddivisa in quattro forme, secondo le divinità che le ispirano, *vaticinium* (Apollo), *mysterium* (Dioniso), *poesis* (Muse), *amor* (Venere). Il furore poetico ha pel Bruni la stessa determinazione del vaticinio. Come non ogni *divinatio* è *vaticinium*, così « non omne opus poëma est, ne si versibus quidem constet: sed illud praestans, illud hac honorata nuncupatione dignum, quod afflatu quodam divino emittitur ». Esso è un rapimento come l'amore, è l'oblio di sè, trasfusione in altro oggetto, nascendo da contemplazione della vera bellezza. Nel secondo rispetto la poesia fu concepita come forma metrica, ma non in senso assoluto. Lucano, p. es., era considerato quale oratore e istoriografo in versi, mentre poeta era Plauto come Terenzio. E non si può escludere che anche in relazione con questa ristretta teoria siasi atteso, come dal Vergerio, da Ognibene da Lonigo e dal Perotti, alla elaborazione dell'*ars metrica*.

la teoria del *furore poetico;*

lo *arti metriche.*

Ma per quanto si tenesse al concetto di poeta e potesse

piacere anche come oggetto d'esaltazione rettorica quella mitologia del furore poetico, pure, venendo in campo l'affetto, che è la musa della rettorica, ogni distinzione cadeva e poesia e rettorica facevano tutt'uno, come già del resto ai tempi di Cicerone. Con le scoperte degli scritti rettorici di questo e di Quintiliano e la diffusione del testo aristotelico le maggiori esaltazioni finirono con l'esser riserbate alla rettorica. Il dotto umanista fu qualificato *orator et poeta* insieme.

Filosofia e rettorica.

Nè minore fu l'ossequio che le dovette la filosofia stessa, che s'ebbe a contentare d' essere una fonte a cui l'oratore potesse attingere ogni materia in modo pronto e sicuro.

Istorica e rettorica.

Lo stesso dicasi per la storia, l'arena in cui l'oratore poteva sfoggiare tutte le sue virtuosità. Le concioni furono le gemme del racconto storico: tutta la storia esercizio di eloquenza. E gli scrittori furono giudicati dalla bellezza e dalla frequenza delle loro concioni. Nell'impossibilità di provvedersi di una biblioteca di storici, bastava farsi un estratto delle concioni per averne la miglior parte.

Diffusione dello spirito rettorico.

Così, sola vera sovrana, la rettorica diveniva il fondamento degli studi e dell'educazione non sclo letteraria, si anche artistica, si organava in vasti trattati, fecondava il lavoro filologico, invadeva l'epistolografia, le polemiche e le invettive, riempiva di sè specialmente le orazioni e prolusioni, le lezioni e i commenti, dava uno dei maggiori elementi di giudizio alla biografia e il criterio direttivo alla valutazione dell'opera d'arte così antica come moderna e a quelle rassegne di scrittori che tennero luogo della storia letteraria.

L'arte nei trattati educativi: Bruni, Guarino, Vergerio, Vegio, Piccolomini, ecc.:

Nel trattato educativo, nei programmi e piani di studi, che furono uno dei frutti e insieme degli organi maggiori per la diffusione dell'umanesimo, il problema artistico sorgeva e trovava naturalmente il lievito più efficace alla discussione, per il valore e la misura da assegnare all'arte e in genere alla letteratura classica nell'educazione della gioventù; e ivi invero furono date le risposte più significative e notevoli per il progresso della teoria poetica. Ad uno di cotesti programmi, spesso brevi ed esposti in forma epistolare, appartiene infatti l'osservazione già citata del Bruni; e un'altra di egual portata faceva nel suo *De ordine docendi et studendi* (1459) B. Guarino, notando la nessuna efficacia morale dell'empietà, delle crudeltà e degli errori, che noi consideriamo soltanto nei riguardi della loro convenienza coi caratteri e casi descritti. In tutti, così

diversi tra sè, come quelli che dovevano rispecchiare le idealità varie e gli indirizzi particolari di uomini quali, oltre i due nominati, il Vergerio, il Vegio, il Piccolomini, il Filelfo, Sicco Polentone, Francesco Barbaro ed altri, era un consenso circa l'assoluta necessità dello studio dell'eloquenza, cioè della rettorica, che talvolta finiva col mutarsi in oggetto principale dell'esposizione, senza dire che quasi tutti cotesti trattatisti dell'educazione furono oltre che oratori, compilatori o traduttori oispiratori di opere rettoriche. Il Bruni, esortando (Ep. VI, 6) un giovine a studiare e divenire eloquente, ricorda con compiacenza d'avere se non espressa, adombrata la forma di questa disciplina nella sua lettera « De studiis et litteris » all'erudita Battista De' Malatesti, dove infatti insegna come negli storici latini debba cercarsi e imitarsi l'armonia dello stile latino. Nel trattato del Vergerio, uno dei primi a esser composto con lo spirito dell'Umanesimo e uno degli ultimi a essere abbandonato, perchè si diffondeva ancora nel seicento, l'arte retorica con la poetica, la morale e l'istorica (erano, come sappiamo, tutt'uno) veniva indicata come la più efficace nella educazione dello spirito. Caratteristico è il fatto che Maffeo Vegio, il quale ebbe in gioventù un periodo d'entusiasmo per la poesia pagana, nel suo trattato dove cerca conciliare il cristianesimo con gli studi classici, raccomandi la lettura del secondo libro de' Macabei come più prossimo all'eloquenza latina, e tra i pagani Virgilio come più elegante e ricco di alte verità ascose nel velo dell'invenzione poetica. Il medesimo orientamento verso il mondo classico riguardato come modello di eleganza e di eloquenza troviamo in quella parte dei trattati italiani dell'Alberti e del Palmieri, in cui si disegna un piano d'educazione intellettuale. In un difensore del volgare e della sua capacità a esprimere con la stessa nobiltà del latino qualsiasi concepimento, quale vedremo l'Alberti, in uno spirito, cioè, che dei ricordi classici non si fece un giuoco ma solo un istromento di sviluppo, che ricorreva agli antichi solo per chiarire a sè e integrare le osservazioni checonduceva direttamente sull'uomo e sulla natura, è notevole veder ammirare « quella perfettissima e splendidissima aere di eloquenzia, con molta gentilezza della lingua latina », trovare in altre parole concepita l'arte, la bellezza nei soliti termini di oratoria e di lingua latina. Anche ne' suoi trattati tecnici, dove pur si rispecchia la sua singolare individualità, che, teoricamente, valgono anzi e devono essere intesi

L. B. Alberti.

I trattati tecnici delle arti

più come espressione di quella individualità che come sistema di conoscenze, s'inculca che l'artista deve avere molta famigliarità con i poeti e gli oratori, se voglia aver rafforzata la sua potenza inventiva e acquistare fermezza, decoro e dignità. Sappiamo come il classicismo di Donatello, di Michelozzo, dei Brunelleschi e del Ghiberti si formasse nella casa del Niccoli, e come quivi attingesse quest'ultimo il germe dei suoi *Commentari*, che sono il primo trattato fondato sullo studio dell'antichità. Più raro invece è il caso che, come fa una volta Lionello nelle dispute della *Politia* del Decembrio (Cap. LXVIII), si parli dell'arte pittorica come non abborrente dalla poesia, ma di questa sorella e ispiratrice. Dello spirito essenzialmente classico delle scuole di Guarino e di Vittorino occorre appena far cenno. Così il sistema pedagogico dell'Umanesimo, favorendo lo sviluppo della teoria poetica, svegliava il gusto dell'arte classica e destava la critica avviandola verso il purismo.

e il classicismo degli artisti.

Trattati di rettorica.

Ma la prova più convincente di questo sormontare della rettorica, non solo come palestra alla così pregiata e diffusa arte dell'improvvisazione oratoria latina in ogni atto e momento della vita pubblica, ma come criterio direttivo nella costruzione del pensiero letterario dell'Umanesimo, è data da un duplice ordine di fatti, che sembrerebbero in piena contradizione tra loro e sono invece manifestazione d'un medesimo bisogno: il lamento continuo dell'abbandono in che sono lasciate le discipline oratorie e l'apparizione del trattato sistematico di rettorica, a fianco del quale nulla di simile hanno da vantare nè la poetica nè l'istorica. Tommaso Occilio Pontano protesta (1429) contro quell'abbandono, accagionandone i maestri ignoranti, che si danno a scrivere storie e poemi senza alcuna preparazione filosofica: *dant sine mente sonum*, sicchè « scurran sane pro oratore habebimus et pro poëta corvum ac tamquam simiam et meretriculam philosophorum, » e tuttavia dicendo non doversi disperare al tutto che un giorno non siano per risorgere la facoltà oratoria e il retto filosofare, finchè vivano uomini quali il Niccoli, il Traversari, i due Aretini. Eguali doglianze, con molti altri, esprime, proemiando all'opera propria, quegli che pose mano appunto a comporre, secondo gli esempi greco-romani, il più completo trattato di rettorica in questo periodo, concludendo più che risvegliando per altro una tradizione, in cui aveva avuto immediati predecessori dotti e umanisti insigni come il Loschi e il Barzizza.

A. Loschi e il risveglio della rettorica;

Quando la rettorica, della cui eccellenza si erano conservati durante il medioevo oscuri e favolosi concetti, al risorgere dell'eloquenza ciceroniana e coll'intensificarsi degli sforzi per la formazione d'un comune aristocratico linguaggio *(il bel parlare e novellare)* ebbe fatta cader di seggio la grammatica tiranna del Trivio a cui aveva servito d'ancella come esibitrice di esemplificazioni, producendo effetti immediati in ambedue le letterature, la latina e l'italiana (si ricordino le teorie e la pratica de' tre coronati e specialmente il trattato dantesco che mira a far del linguaggio aulico la lingua dell'uso letterario), il primo che rinnovasse, per così dire, la *magna charta* delle scienze e fermasse in un codice l'autorità della nuova regina, fu Antonio Loschi, che sul finire del secolo XIV, in forma di commento a IX orazioni di Cicerone, svolse un'ampia se non completa e sistematica trattazione per mostrare come avesse applicato Cicerone le sue dottrine rettoriche e per avviare all'esercizio del dire. Più che il metodo e il contenuto specifico di essa (argomento, genere, costituzione della causa, parti e leggi della composizione, elocuzione, colori, de' quali si porge un elenco infinito), ci giova notar qui il carattere pratico con cui risorge l'antica *ars*, e la tesi che ne forma la base. Il Loschi sostiene che a conseguire quella *magna res* che è l'*eloquentia* occorrono ingegno (disposizione naturale), esercizio e dottrina. Consente con Aristotile (se avesse saputo meglio vedere, qui c'era un baleno della verità da scoprire) che tutti sono eloquenti nel difendersi e nell'accusare, ma soggiunge, « altior est eloquentia et a vulgari sermone remotior vir bonus dicendi peritus », nelle quali parole si riassume tutto lo spirito della rettorica umanistica, che si chiudeva subito sul bel principio ogni adito a tramutarsi di precettistica in teoretica, di arte in scienza.

una raccolta di commenti ciceroniani

L'indirizzo del Loschi, di cercare e additare i segreti dell'arte più nell'esempio che nelle teoriche di Cicerone, fu quello che prevalse nell'Umanesimo: lo dimostra, tra le tante prove che si potrebbero addurre, la diffusione che ebbe subito anche per le stampe un caratteristico manuale compilato raccogliendo una serie di commenti a Cicerone, vecchi e nuovi, e cioè: i *Commentarii* di Q. Asconio Pediano, allora scoperti, il *De artificio ciceronianae orationis pro Q. Ligario* del Trapezunzio, la citata *Expositio* (originariamente *Inquisitio*) del Loschi su undici orazioni ciceroniane, e gli *Argumenta* di Sicco Polen-

(Asconio Pediano; Trapezunzio; Loschi e Sicco Polentone);

tone su altre dieci, sulle catilinarie e sulle invettive tra Sallustio e Cicerone.

G. Barzizza e E. S. Piccolomini;

Tuttavia non solo non mancò il vero e proprio trattato, come quello che primo diede Gasparino Barzizza col suo *De compositione*, rimaneggiato poi per i suoi *Artis rethoricae praecepta* dal Piccolomini; ma strepitoso fu il successo che ottenne, quando apparve, e conservò per molto tempo, quello veramente organico del Trapezunzio, sul quale ci dobbiamo fermare un po' più a lungo, sebbene non quanto consentirebbe in sè la sua ampiezza.

G. da Trebisonda.

Il massimo trattato della rettorica umanistica.

I *Rhetoricorum libri* (1435) del Trapezunzio mantengono in genere gli schemi, gli svolgimenti e il fine pratico della rettorica antica, e meritano anch'essi da questo punto di vista la critica che un secolo più tardi mosse, come ha mostrato il Croce, alla rettorica antica e rinata il Patrizio, al quale apparve, come infatti è, estranea alla vita moderna e non costituente scienza, perchè priva di soggetto e principii propri: aspetto sotto il quale è superfluo da parte nostra l'esaminarli. Ma essi mostrano già una spiccata tendenza a staccare dall'antico organismo la teoria dell'elocuzione e, col riconoscerle maggior valore, a renderla, come faranno col Patrizio stesso il Ramus e il Vives, autonoma; quale del resto dovettero considerarla il Barzizza e il Piccolomini stessi, l'uno dei quali, che pur la tenne congiunta con la dottrina generale degli antichi, soltanto essa tramandò a noi, l'altro essa solo elaborò. Il Trapezunzio stesso dichiara, come già nel *De artificio*, di voler trattare con maggior diligenza delle altre parti l'elocuzione, e perchè trascurata dai retori antichi e perchè la più utile. L'uomo differisce dagli altri animali per la facoltà dell'eloquio, e questa dev'essere la più e meglio educata. « Nam ratio quidem ipsa, quae in mentis intellectusque abditis recondita est, nisi oratione fuerit elicita, tantum splendoris habet, quantum ignis abstrusus in silice, quem nisi ferro provocetur, nec ignem quidem aliquis unquam appellabit ». È la veduta nettamente intellettualistica, che concepisce la forma puro ornamento e istrumento d'estrinsecazione del pensiero, e rende possibile anzi necessaria una teoria che si sviluppi all'infinito senza mai appagar nessuno. Ecco la ragione dell'essersi il Trapezunzio rivolto a Ermogene, non bastando, come egli stesso dichiara (134 v.), de' retori latini nessuno alla trattazione completa di questa sezione, neppur Cicerone.

Quella che egli ne ha fatta, si compone di due parti, l'una generale e confusa *tamquam aliqua sylva,* chiara e distinta l'altra sulle forme e i generi del dire, ma entrambe degne della nostra attenzione, specialmente per il calore che vi mette e le analisi stilistiche che v'intercala l'autore, vivaci e belle da far impallidire quelle che ci regalano frequentemente i retori moderni, i quali, ignorando di essere più arretrati de' loro predecessori che essi non conoscono neppur di nome e non possono perciò superare, pretendono scioccamente di esser presi sul serio quali soli critici completi del presente e dell'avvenire.

Nella parte generale infatti, dove si discorre dei caratteri dell'orazione e poi delle lettere, parole e figure nella loro funzione espressiva, s'incontra, tra molte altre dimostrazioni e raffronti, un'analisi del virgiliano

Diriguit visu in medio, calor ossa reliquit

che giova riferire, come uno degli esempi tipici e più ingegnosi del modo con cui si riscontravano le regole nella pratica dell'arte. « Nonne duritie primi verbi novam aspectus faciem ac horridam Andromachae significavit? Et hiatu qui in tertio pede fit, sedatione quoque vocis, quam facere oportet, in quarto quasi singulto prius facto, deficientem notavit? Illud quoque mirabile, quod non nisi uno spondeo usus est. Tanto enim velocior dactylus spondeo, quanto plura sunt tria duobus. Quare cursus carminis decurrentem ac languentem in terram expressit. Ita durities verbi, vocis hiatus, sedatio spiritus, carminis cursus rem ipsam mediusfidius oculis subijciunt ». Non vi sembra una voce nota e comune? E la lode della divinità di Virgilio era proporzionata alla difficoltà maggiore che presenta sulla prosa la poesia: onde anche la necessità dello studio: con lo studio le regole si fanno natura, anzi all'atto della composizione bisogna affatto dimenticarsele: « Nam qui quum loquitur ad verba intendit animum, illi similis mihi videtur qui in sagittando arcum sagittamque intuetur »: conclusione verissima, sebbene alquanto sofisticamente ottenuta, anche per noi e raccomandabile alla maggior parte degli artisti.

Nell'altra parte definisce e analizza con sottile minuzia nei vari elementi e schemi che le costituiscono e producono, le forme dell'elocuzione (che son sette: claritas, magnitudo, venustas, velocitas, affectio, veritas, gravitas), stabilendone l'uso e la dose in rapporto alle parti e generi dell'orazione medesima: un lavorio infinito, paziente di decomposizione e ricomposizione

dell'ideale astratto della forma, che manifesta già in sè lo spirito estetico dell'età, un'affannosa aspirazione a cogliere in una arbitraria moltiplicità di schemi quell'unica e intima ragione su cui posa l'essenza dell'arte, la vita del linguaggio. Quale fosse quell'ideale risulta dall'importanza maggiore o minore data all'una o all'altra delle forme d'elocuzione stabilite e dalle loro singole definizioni. Precipue sono la *circumductio*, di cui si servono i veramente degni del nome d'oratori, e la *gravitas* che pochi, e insuperabilmente Cicerone, raggiunsero. La definizione data della prima basta da sola a farci intendere in che si facesse consistere il pregio dell'eloquenza: essa è *orationis congeries quae multitudine rerum in longius compositionem protrahit*, ed è la forma tipica opposta al discorso semplice, indòtto *(puro sermoni)*. Ma ancor più significativi sono i concetti di verità e di bellezza che il Trapezunzio, in piena concordia con le idee correnti, ci porge nel suo trattato. Verità è non la realtà intuita nella sua immediatezza, non la verità oggettiva, ma quella che ha la virtù di parer tale ed esser come tale inculcata: è convenienza di mezzi agli effetti che si vogliono produrre. Bellezza è coerenza; corrispondenza delle parti oratorie tra loro: convenienza, dunque, anch'essa, di elementi formali, fuori d'ogni realtà, congiunti con sapiente meccanismo sì da sembrare un tutto armonico. Così contenuto e forma, lungi dal fondersi in una unica attività espressiva, si scindono completamente, determinandosi l'uno come materia indifferente ed estranea all'arte, l'altra come unica realtà estetica, vivente di vita propria, alla superficie.

Qualunque materia può essere così legittimata, nobilitata dall'arte, dalla forma, non in quanto è stata oggetto d'intuizione, è divenuta essa stessa la forma, il vero contenuto dell'arte, ma in quanto si copre d'un manto apparentemente vero e bello. Plauto e Terenzio, in virtù della bellezza formale, esteriore, non del loro vero diritto di artisti, di poeti, salgono agli onori della letteratura: l'arte, la coscienza artistica non ci guadagnano nulla: se ne avvantaggia la teoria, solo in quanto si allarga alla considerazione e alla elaborazione d' una materia alla quale prima si sentiva estranea; ma è un guadagno che dovrà poi scontare con lunghi sforzi per giustificare bene altrimenti quello ed altri contenuti, cioè tutta l'arte.

L'historica.

Ma della coscienza di tali conseguenze non v'è traccia nel trattato del Trapezunzio, dove, se la teoria dell'elocuzione ha

una speciale importanza, pure non oltrepassa il genere oratorio, se non per estendersi all'altro, la storia, che insieme con esso si era affermato nella nuova dottrina poetica elaborata nell' età del Petrarca e con esso costituiva ora gran parte della materia professionale dell' Umanista. Nè, d'altra, parte, in questo primo abbozzo di *ars historica* che il Trapezunzio ci fornisce, trattando delle forme e dei modi della storia *(methodos et schemata)*, si pone altra distinzione tra rettorica e istorica che di stile. Il tipo ideale dell'oratore è Livio, perchè con la sapiente struttura periodica a largo svolgimento *(circumductio)* di cui egli è il più grande maestro, congiunge somma chiarezza e fusione ed eleganza tali, da far somigliare la sua orazione a un fiume di latte; concezione che resistè a lungo, e sulla quale nessuna efficacia operarono i guadagni che col Biondo ed altri veniva facendo la critica storica e archeologica. La storia era un fatto della poetica e della rettorica, e coi criteri da questa forniti gli storici venivano giudicati. Del resto la trattazione del Trapezunzio dovette dar poco sull' occhio, se verso la fine del secolo il Cortesi lamentava la mancanza di un'*ars historica*, pur concependola ancora rettoricamente come il Trapezunzio.

Le *Elegantiae* di L. Valla.

Libro ancor più caratteristico forse e più vivo del trattato ora descritto, quello che, per dirla col De Sanctis, già nel titolo ti dà la fisonomia del secolo, sono le *Elegantiae* (1444) del Valla, la mente critica più larga e gagliarda dell'Umanesimo. Le *Elegantiae* sono, com'è ben noto, una vasta raccolta non sistematica di osservazioni spesso polemiche di lingua, di grammatica, di stile sull' uso delle migliori autorità antiche con riscontri alla barbarie moderna, intese a richiamare alla sua classica purezza e correttezza la lingua latina, eredità e simbolo di Roma che devesi gelosamente custodire. Esse, come metodo di studio e di ricerca, sono una conquista, sebbene, com'è stato già da altri osservato, sia stato bene che prevalesse tardi, quando l'Antichità mediante il fervore artistico dei cosiddetti impressionisti e orecchianti, contro i quali fu affermato, era ormai divenuta un interesse dell'umanità; che non sarebbe accaduto, se gli Umanisti le si fossero accostati per le aride vie della grammatica, invece che per quelle del loro entusiasmo sia pure rettorico. E un significato l'hanno pure nello sviluppo dell'attitudine critica in quanto, scotendo l'autorità di Cicerone e allargando l'osservazione a più modelli, dimostrano.

oltre il bisogno dell'esame, l'apparizione del senso storico della lingua ed un gusto più corretto e disciplinato, i due elementi cioè essenziali ad un'eccellente ermeneutica. Ma come principio teorico, esse non vanno oltre la cerchia delle idee rettoriche del tempo. Il Valla distingue una forma grammaticalmente corretta e una forma stilisticamente elegante, e s'attiene naturalmente a questa, come sola degna dello scrittore; ma il concetto della forma rimane quello, quella la norma: l'imitazione.

Il metodo critico dell'Umanesimo:

Queste le dottrine a cui s'informa il metodo critico dello Umanesimo: ma, per avere un'idea più concreta e piena della sua attività, è necessario vedere tra quali condizioni di civiltà e di coltura si svolse e quali problemi si trovò di fronte, poichè quivi esso si attua, vive e trova i motivi che favoriscono o anche ritardano il suo progresso.

condizioni e tendenze generali della civiltà e della cultura;

A giudicare dal crollo che sotto il colpo degli Umanisti diedero la scolastica e la scienza del medioevo e dalla scoperta che essi fecero d'un nuovo mondo, si è tratti ad attribuire loro una potenza di critica straordinaria. E, invero, l'aver avvertito e fastidito tutto il vuoto formale di quella scienza e di quella filosofia, la forza d'investigazione spiegata in quella scoperta, il tentativo di ricostruire su nuove basi la realtà e libertà dello spirito, la fede nel potere della ragione e nell'esistenza d'una scienza nuova dell'umanità e della natura, la serietà e l'abnegazione onde condussero quel vario e gravoso lavorio sul pensiero antico, sono prove che difficilmente possono lasciar dubbi sul vigore e la chiaroveggenza della mente umanistica.

un esempio della mentalità critica umanistica (L. Valla);

Basti pensare all'indipendenza e novità di criteri e alla versatilità con cui un Valla lottò nella letteratura contro il ciceronianismo impressionistico, nel campo morale-religioso per la fede contro la morale pagana, in quello speculativo contro il connubio tra teologia e filosofia, nelle scienze giuridiche contro Bartolo, l'idolo del medioevo, nella dialettica contro la logica formalistica, a cui contrappose un sistema fondato sui rapporti tra ragione e uso linguistico, nella storia contro il potere temporale, spingendo il suo ardimento filologico fino al tentativo di una ricostruzione del testo biblico.

Ma, per contrario, quanti motivi di debolezza e d'incertezza non intervennero a scemare, se non ad annullare, il valore positivo di tanta attività e a circoscriverne la portata a ciò che possono valere una negazione non filosofica d' un

sistema oramai insostenibile e un orientamento nuovo verso una meta ancora indeterminata. Tutto il razionalismo umanistico non riuscì a conquistare una sola di quelle verità che rendono fulgida, trasparente la vita spirituale d'un momento storico e costituiscono una pietra miliare nel cammino filosofico del mondo. Nell'ordine, s'intende, della pura speculazione.

motivi della debolezza degli Umanisti;

Quei motivi scaturirono tutti dal senso stesso della vitalità che gli Umanisti vennero esplicando. La necessità di servirsi della ricerca e dello studio per rifarsi un mondo interiore, straniandoli dalla vita reale, scisse la loro personalità: e la forza che acquistò in essa il letterato, il filologo, andò tutta a scapito dell'uomo che vive nella realtà e obbedisce alla sua propria legge. Questa scissione fu la maggior debolezza degli Umanisti, così nella vita, come nell'attività critica, che richiede sopratutto interezza e concordia di facoltà e di valori. I critici più grandi furono sempre uomini interi, di quelli cioè che sentono in tutta la sua estensione e asprezza il problema morale.

medio-evo e antichità.

Mancando agli Umanisti la coscienza della loro posizione centrale nel mondo, ignorarono sè stessi, s'immaginarono di essere quali non furono, grandi come i loro grandi ammirati, e così non furono in grado di conoscere nella loro vera essenza e reale grandezza nè il medioevo che combattevano e disprezzavano, nè l'antichità che volevano rivivere e riprodurre. Ribelli al dogmatismo d'un'epoca, che pure aveva saputo tutto il rigore d'una morale ferrea, inesorabile, si sottomisero al giogo della veneranda antichità, appropriandosene prima le tendenze più comode e più adatte a essere rivestite col manto aristocratico della facile rettorica. Privi d'una chiara visione filosofica del mondo, mancò loro anche un'esatta visione storica della realtà, per quanto lo sforzo di trasferirsi nel passato, di riallacciare la trama della loro vita a quella degli antichi svegliasse in essi il senso della critica storica e producesse nella storiografia frutti notevoli.

L'erudizione.

Il carattere, i limiti stessi della loro cultura storica e filologica, che resta pur sempre uno dei maggiori vanti dell'Umanesimo, non solo come possesso personale degli Umanisti ma come eredità trasmessa ai posteri in durevoli forme (raccolte di manoscritti, recensioni di testi, commenti, repertori filologici, ecc.) dimostrano con quanta poca coscienza del metodo critico essi procedessero nello studio dell'opera letteraria, e

quale invece fosse il vero fine della loro febbrile attività. Gli Umanisti non penetrarono nell'Antichità per la via maestra dell'interpretazione storico-estetica, ma v'irruppero disordinatamente spinti dall'entusiasmo e dall'ardore di rivivere un'umanità più concreta e più libera, cercando nelle opere letterarie i documenti della vita pratica e i modelli oratorii da imitare. Ne derivò loro una cultura senz'autonomia, alquanto affrettata e caotica, e tale che, se venne a porre nuovi importanti problemi, ne impediva poi una retta soluzione, gravando sul giudizio col peso stesso della sua mole indigesta. Quasi tutta l'età medievale considerarono come perduta, perchè non ebbe quelle voci eloquenti che sole possono dare la vita ai secoli, sublimando uomini e cose. Rispetto alla Grecia, non è facile dire per qual complesso di cause, oltre l' idea affascinante dell'universalità e immortalità dell'impero di Roma, quella sì ricca e originale letteratura fosse così restia a essere accolta e trasferita nello spirito umanistico. Che là fosse il fondamento della romana dovette essere se non un fatto evidente, una almeno vaga intuizione alla coscienza dei più dotti Umanisti, alla quale si deve in parte il fervore onde si diedero all'opera delle traduzioni in latino, quasi fosse questa la via onde potesse il pensiero greco essere genuinamente riafferrato e compreso. Ma più è significativo il fatto che le traduzioni si volevano e si facevano ricche d'ogni eleganza. Ora, è fuori di dubbio che su tale richiesta operò con grande vigore il concetto tutto retorico che s'erano formati della letteratura antica, considerando come Cicerone, il tipo del perfetto oratore, e in genere i Romani esaltassero tanto la Grecia come madre d'ogni bellezza. La bellezza era l'eloquenza, e la Grecia veniva conquistata per la ragione inversa per cui si ripudiava il medioevo. E tuttavia tra tanto desiderio di conoscere il pensiero greco, lo stesso Cicerone rimaneva pur sempre la grande miniera della filosofia greca, di quella filosofia che abbiam visto più accetta agli Umanisti.

Grecia e Roma:

Quando tra i greci s'accesero le lotte intorno a Platone e Aristotile, i nostri Umanisti rimasero del tutto indifferenti: il dramma, che quei due nomi rappresentano, non riusciva a commoverli — come non commoveva troppo, del resto, perchè rimaneva anche ad essi ignorato, gli stessi campioni del dibattito — più di quanto li occupasse la superiorità di Cicerone e di Quintiliano, più della gioia superba che procurava loro

Platone e Aristotile;

Cicerone e Quintiliano.

l'averli saputi entrambi dare in elegante latino. Le declamazioni di Seneca e i sali plautini li deliziavano più di quanto non l'avrebbero turbati le tragiche lotte eschilee o divertiti la satira aristofanesca. E un comune entusiasmo avvolgeva tutti, grandi e piccoli, poeti, oratori, storici, scienziati, purchè sul fiume dell'eloquenza recassero quei tesori di facile sapienza pratica, di utile piana dottrina, in che si faceva consistere il patrimonio intellettuale. Si mirava ad acquistare, a diffondere le cognizioni: le stesse recensioni di testi, dove pur tante e sì insigni benemerenze s'acquistarono gli Umanisti, erano rivolte a procurare facili ed eleganti letture senza intollerabili lacune. E molta parte di quella così svariata erudizione doveva servire, oltre che agli usi dell'insegnamento mal tollerato, a fare sfoggio di citazioni nelle orazioni di parata, ai bisogni dei più diversi uffici che la vita imponeva, alla compilazione di quei trattati morali in che tanto si compiacque lo spirito pedagogico dell'Umanesimo. Troppi motivi, illusioni e interessi distraevano dunque l'occhio dalla pura e diretta contemplazione dell'opera d'arte.

Usi pratici dell'erudizione.

Il gusto.

Una forza pare tuttavia che non dovesse mancare agli Umanisti ad avvertire almeno se non a comprendere la bellezza dell'opera d'arte, quella del gusto. E, se quel senso istintivo del bello, che fu così vivo e diffuso, anche tra il popolo, fino dai primordi dell'Umanesimo e ne divenne poi la dote maggiore, la facoltà più caratteristica e produttiva, avesse potuto funzionar bene, in guisa del tutto autonoma, come avvenne per parte di qualche Umanista-poeta più tardi, avrebbe potuto, almeno, anche da solo sceverare in tanta cultura l' oro dall'orpello e far sentire un fresco alito della poesia classica. Ma le stesse cause che rendevano sostanzialmente infeconda alla critica letteraria l'erudizione, congiuravano a indebolirlo e intorbidarlo. Anch'esso fu schiavo dei giudizi formulati sugli scrittori dall'Antichità stessa, e la dottrina che aveva un suo assoluto valore fuori d'ogni nesso formale, lo rendeva muto e lo costringeva a cercare il suo punto d'appoggio e ad appagarsi delle qualità estrinseche della forma, che erano appunto quelle che si volevano e meglio si potevano imitare.

L'esposizione;

E su questo terreno il giudizio era quale lo ispirava un gusto sì fatto, perchè, non che esser corretto, riceveva dalla teoria piena conferma, e, anche nel suo estrinseco svolgimento, tirannica direttiva. O meglio, il giudizio deviava in varie dire-

zioni, si frantumava, si trasfigurava in precetto secondo le varie tendenze, i bisogni vari d'un intelletto smanioso di scomporre, tesoreggiare in ogni aspetto e elemento l'opera letteraria. In ciò la rediviva sottigliezza analitica, schematica, della rettorica greco-romana trovava alleati o competitori da una parte il vecchio formalismo scolastico ancor vigoroso più di quanto la satira umanistica non lasci immaginare, dall'altra il nuovo vario e irrequieto spirito filologico che cercava insinuarsi dovunque. Si dia, per esempio, un'occhiata al metodo che si seguiva nelle prolusioni ai corsi universitari specie di materie filosofiche. Uno dei più colti e attivi espositori d'Aristotile, l'Argiropulo, preludeva all'interpretazione del *De Anima* ricordando che quasi tutti i lettori usarono rifarsi dal considerare in ogni libro: « intentio auctoris, utilitas, cuius sit liber, titulus, ordo, divisio, modus doctrinae, ad quam philosophiae partem reducatur liber ». Il commento-trattato del Trapezunzio all'orazione pro Ligario, che fa parte della raccolta già da noi menzionata, quella che, al dire del Biondo, giovò più d'ogni altro libro all'apprendimento dell' eloquenza, s'informa tutto fedelmente al proposito di esporre: prima l'argomento, poi la causa, indi le singole parti; « et inventionis dispositionis elocutionis artificium ex abditis divini oratoris sensibus pertractum, quantum in me situm est tibi caeterisque proponam ». E ogni singolo punto dell'ammirata orazione gli serve per esibire la sua strabocchevole dottrina rettorica dalle distinzioni degli stili e delle specie e sottospecie delle figure alle analisi minute del *numerus* e dell'efficacia artistica dei piedi metrici e delle dizioni, rimandando tuttavia per maggiori informazioni al suo più ampio trattato. Lo stesso dicasi d'altri commenti e lavori che si vennero sempre più allargando ora a zibaldoni e miscellanee, ora a sistematici repertori d'ogni erudizione, come la gigantesca Cornucopia del Perotti. In quello ricordato del Loschi c'è una proposizione che serve da sola nella sua sintetica espressione a qualificare insieme il metodo e lo spirito di molta parte delle opere espositive degli Umanisti. *Et sic* — conclude egli, parlando di Cicerone, — *quod in arte docuit, hic exercet egregie.* E quando non si trattava di vedere se le regole erano state bene applicate, il giudizio sulle qualità artistiche per la maggior parte dei casi si riduceva a espressioni sommarie che, dato quel criterio estetico, finivano coll'assomigliarsi tutte: *dottissimo* ed *eloquentissimo* non so quante volte ricorra nella cri-

sopravvivenze del formalismo scolastico;

astrattezza del giudizio sintetico.

tica umanistica, con o senza la compagnia di tutti quegli altri aggettivi (soave, dolce, maestoso, elegante, limato, ecc.) che aveva a sua disposizione la rettorica vecchia e nuova.

Letteratura classica e letteratura moderna:

Tale, da quanto siam venuti dicendo, per il periodo che ci occupa, l'attitudine critica, se così può esser chiamata, degli Umanisti, che si può ora meglio esemplificare, sì da poterne seguire più da vicino lo storico svolgimento, nei momenti più caratteristici della sua larga applicazione ai vari rami delle letterature classiche, nelle critiche scambievoli che si rivolsero gli Umanisti e nei loro attacchi contro i loro grandi predecessori e massimi rappresentanti della letteratura nazionale.

i *Dialogi* di L. Bruni; le invettive del Rinuccini e di Domenico da Prato;

Lo scritto più significativo, specie per quest'ultimo riguardo, anche perchè apparso sui primordi del secolo, sono gli ormai notissimi *Dialogi ad Petrum Istrum* di Leonardo Bruni, coi quali devono tenersi congiunte le invettive del Rinuccini e di Domenico da Prato in difesa delle tre Corone in quelli aspramente censurate, specchi gli uni e le altre delle idee di due generazioni attigue che non s'intendono più.

Queste ed altre testimonianze del tempo che si sogliono addurre in prova dell'una e dell'altra tendenza, si trovano variamente interpretrate presso i moderni studiosi, sostenendosi da una parte l'invincibile italianismo degli Umanisti, dall'altra la loro irreconciliabilità con la letteratura nazionale. Un tale disaccordo dipende evidentemente dall'accentuare in quegli scritti piuttosto le conclusioni che non il procedimento del giudizio. A noi sembra che qui non tanto importi accertare se gli Umanisti stimassero o no la gloriosa letteratura trecentesca, ma sotto quali aspetti la riguardassero e come ragionassero la loro stima e il loro disprezzo: e, medesimamente, quale valore critico si debba attribuire ai contrattacchi dei continuatori della letteratura nazionale. Il sentimento o presentimento dell'importanza maggiore o minore d'un gruppo d'opere d'arte conta certo qualche cosa, ma più contano, e non soltanto per la storia della scienza, ma anche in fine per quella della fortuna delle opere stesse, le ragioni del giudizio. E in questo caso, messe da parte le esagerazioni e intemperanze de' contendenti, inevitabili in periodi di radicali trasformazioni d'idee, come ammettere che avessero potuto gli Umanisti disconoscere la vitalità della grande poesia italiana? La difficoltà era nel comprenderla, e non da parte loro soltanto ma anche de' loro avversari. Ora gli uni e gli altri la comprendevano sì, ma a modo loro, secondo le loro idee, quelle

che noi già sappiamo, cioè non la comprendevano affatto, e non potevano comprenderla. Gli uni erano gli ultimi rappresentanti d'un'epoca che aveva, come si dice, concluso, gli altri inauguravano un'era nuova di cui essi non potevano prevedere la conclusione. Ma appunto perchè quelli erano i predecessori di questi, cioè avevano essi poste le condizioni del nuovo sviluppo, si trovavano più che non credessero vicini gli uni agli altri, almeno nell'uso di certi criteri, se non nell'applicazione. Non era stata l'età del Petrarca che aveva maturata la trasformazione del *poeta theologus* in quella del *poeta rhetor et philologus,* sostituendo elementi nuovi a' vecchi? Ma i termini della teoria erano rimasti gli stessi. Al posto della teologia ora c'era la storia, dell'allegoria l'eloquenza, del volgare il latino. E cosi gli uni come gli altri, pur voltandosi le spalle, s'aggiravano egualmente entro questi termini, e perciò solo venivano ai cozzi. Dottrina e invenzione, eloquenza e lingua, ecco i punti dell'accordo e del disaccordo. Che cosa infatti il Niccoli rimprovera a Dante nel primo dialogo del Bruni? le sue mille assurdità scolastiche, l'ignoranza degli antichi che lo fa spropositare, l'uso del volgare, il barbaro latino. E cosa gli loda invece nel secondo con argomenti che suonerebbero più veri e spontanei in bocca del Salutati? la meravigliosa arte inventiva, la copiosa e soave eloquenza e la dottrina, teologica e filosofica. È il problema dantesco questo? o non ci aggiriamo sempre sulla dottrina, l'eloquenza, la lingua? E che cosa dicevano, con bella pittura o caricatura, agli Umanisti i difensori del triumvirato toscano? Voi vi occupate di quisquilie filologiche, e disprezzate la scienza medioevale, esaltando perfino Platone su Aristotile, maestro di color che *sanno;* disconoscete nella Divina Commedia una mirabile sintesi di sapere superiore per bellezza d'invenzione, ricchezza di dottrina, profondità di pensiero agli stessi Greci. Il volgare? Il volgare, gridava alto Domenico da Prato, è assai più bello del latino e del greco. È il problema dantesco questo? o non piuttosto gli uni e gli altri, lontani omai dallo spirito di quest'arte sovrana, che forse fu per Dante stesso un mistero, che ammirarono senza comprenderla, debolmente il Petrarca, entusiasticamente il Boccaccio, s'azzuffavano per pagare il medesimo tributo a una teoria poetica, che tutto insegnava a valutare tranne la poesia? Analoghe osservazioni sono da fare sulla controversia nei rapporti del Petrarca e del Boccaccio, e sul significato d'altri giudizi circa i medesimi argo-

il Salutati e F. Filelfo.

menti. Di contro al Salutati così entusiasta de' tre fiorentini da porli senza ambagi accanto agli antichi e in particolare di Dante, che avrebbe preposto — come più tardi il Poggio — agli stessi Greci, se non avesse scritto in volgare, sta, p. es., il Filelfo che, nel suo insuperato disprezzo per il volgare e nella indifferenza con la quale accettò dal Visconti l'incarico di commentare il Petrarca, leggendo Dante pubblicamente a Firenze, oltre a esaltare, sia pure per adulare i Fiorentini, del « nobilissimo e illustre poeta, prudentissimo filosofo e sottilissimo matematico e prestantissimo teologo » la « meravigliosa facondia, immortale sapienza, divino ingegno, la singulare grandezza ed inaudita gloria », e di nuovo il « suavissimo et melifluo eloquio », una cosa non dubitava da niuno gli fosse negata, « non essere giamai alcuno altro stato nell'italico eloquio, da cui oltre l'armonica melodia del suo divino poema più universalmente ognuno utilità prendere possa ». E un suo discepolo in un' « Oratione in laude e commendatione dell'ill. poeta Dante », sosteneva che, se mancava nel poema delle sette arti liberali la prima, che è origine di tutte, cioè la grammatica (idest il latino), « nientedimeno il volgare italico materno idioma è tanto in esso limato et terso con ioconda rima et profonda sententia, che non meno lo fa degnio che se in latino fussi composto ».

Qui siamo già vicini, se non forse dentro, a un'altra grande questione, quella del valore letterario del volgare.

Il valore letterario del volgare:

Il contrasto in cui dovevano necessariamente venirsi a trovare dinanzi agl'iniziatori del Rinascimento la letteratura antica e la moderna, fu tutt'altro che senza utili effetti sul progresso della critica. Il primo fu l'averle guadagnato uno de' suoi più grossi, se non più importanti, problemi. Perchè quelle letterature non erano tutt'uno, ma ognuna aveva un suo speciale contenuto poetico: e questo è ciò che in fondo sentivano senza sapersene render conto tradizionalisti e novatori. Era il problema, che si agita ancora, del classicismo e del romanticismo. L'altro, più immediato e non meno importante per noi italiani fondatori dell'umanesimo, fu la giustificazione pratica del volgare, sul quale Dante aveva speculato con tanta genialità e con un ardimento degno del suo intelletto. Poichè respingere non si poteva una tradizione letteraria così insigne d'immortali capolavori nè arrestarne il corso, si dovette metter fuori di questione il fatto della lingua, scorporandone l'opera d'arte (un sacrilegio e insieme sacrificio estetico, ma sommamente

utile per avviare quel progresso di dissoluzione che simili problemi devono percorrere per giungere alle soluzioni vere): e il volgare fu messo sotto processo: cioè se ne mise in dubbio il valore letterario; il che voleva dire preparargli la liberazione.

la polemica Bruni-Biondo sulla lingua popolare di Roma;

Bastò che si riprendesse, e riprenderla era inevitabile essendo continuo il bisogno d'una lingua scelta per la società elevata, la questione dei rapporti storici tra latino e volgare, che era stata già con intonazione tanta diversa, agitata dall'Alighieri. Si trattava di vedere se fosse sempre esistita, come pensava il Bruni, una lingua popolare romana, di cui si servivano gli antichi oratori per tenere al popolo i loro discorsi, che poi voltavano in *latino grammaticale.* In questo caso, sull'esempio de' Romani, si poteva continuare a escludere il volgare dall'uso letterario. Se invece si poteva dimostrare, come tentò di fare il Biondo, che la lingua latina era sostanzialmente una nelle sue varie gradazioni sociali, e che il volgare era un prodotto posteriore dell'incursione barbarica, restava solo da decidere se questo doveva essere assunto o no all'onore della letteratura. Il grande argomento del Bruni era l'impossibilità d'ammettere che la plebe di Roma potesse intendere quel complicato sistema che è il latino grammaticale; ma il Biondo — che trovò alleati nel Filelfo e nel Poggio — distruggeva quell'argomento con l'osservazione irrefutabile che la grammatica, cioè la regolarità, una innata regolarità, era anche nella locuzione popolare romana, che anzi è insita nella natura stessa del linguaggio *(idiomatis natura insitam),* quale si poteva riscontrare persino nei più rozzi e corrotti parlari d'Italia: un'osservazione da cui ognuno poteva facilmente dedurre a quale altezza letteraria sarebbe potuto arrivare cotesto volgare sotto la disciplina della riflessione e dell'arte. Col prevalere dell'opinione del Biondo così acutamente sostenuta per quel tempo, la causa del volgare italiano era vinta, e si poterono cominciare a udire giudizi che sulle bocche degli Umanisti sarebbero stati qualche tempo innanzi scandalosi.

il nuovo giudizio del Bruni nei riguardi della lingua e della poesia dantesca;

Il primo e il più significativo per il vigore onde è formulato, il tempo e la paternità sua, fu quello del Bruni, il quale, nella vita di Dante a cui si mise (1436) un anno dopo la polemica col Biondo, dopo aver classificato Dante nella schiera di coloro che divengono poeti « non per occupazione e astrazione di mente » (furore poetico), ma « per iscienza, per istudio, per

disciplina ed arte e prudentia », e aver chiarito il nome e l'essenza della poesia (che è eccellenza « di stile in versi coperto e adombrato da leggiadra e altra finzione »), soggiunge: « lo scrivere in istile letterato o vulgare non ha a fare al fatto, nè altra differenza è se non come scrivere in greco od in latino. Ciascuna lingua ha sua perfezione e suo suono, e suo parlare limato e scientifico ». Posta questa base teorica in parte nuova sull'origine, lo stile, la lingua della poesia, anche il giudizio su tutta l'arte dantesca assume altro tono e colorito critico, tentando di inquadrarsi in una specie di cornice storica. Il genio di Dante, come del suo secolo, era nel dire in rima: scolastico e imperito di lettere (cioè di classicismo) era inadatto alla gentilezza di dire in prosa, o in versi latini. Tutti i suoi predecessori (Guinezzelli, Guittone, Buonagiunta, Guido da Messina), « soverchiò di sentenze e di pulitezza ed eleganza e di leggiadria », e resta insuperabile. « E veramente egli è mirabil cosa la grandezza e la dolcezza del dire suo prudente, sentenzioso e grave, con varietà e copia mirabile, con scienza di filosofia, con notizia di storia antica, con tanta cognizione delle cose moderne, che pare ad ogni atto essere stato presente. Queste belle cose, con gentilezza di rima esplicate, prendono la mente di ciascuno che legge, e molto più di quelli che più intendono. La finzione sua fu mirabile, e con grande ingegno trovata; nella quale concorre descrizione del mondo, descrizione de' cieli e de' pianeti, descrizione degli uomini, meriti e pene di vita umana, felicità, miseria e mediocrità di vita intra due estremi. Nè credo che mai fusse chi imprendesse più ampia e fertile materia da potere esplicare la mente d'ogni suo concetto, per la varietà degli spiriti loquenti di diverse ragioni di cose, di diversi paesi e di vari casi di fortuna ».

quello dell'Accolti sul triumvirato toscano;

Non sostanzialmente diverso per la parte letteraria e linguistica anche ne' riguardi del Petrarca e del Boccaccio, è il giudizio che circa un trentennio più tardi dava l'Accolti nel suo *De praestantia virorum sui aevi dialogus »:* Dante e Petrarca non temono il confronto di Omero e Virgilio « elegantia suavitate et sententiarum copia »: entrambi « ad latinum carmen minime inepti »; il Boccaccio è erudito, elegante così in prosa come in versi, e di più « non solum poëta bonus sed etiam orator optimus »; ma e la lingua? « nec multi facio qua quisque lingua, materna scilicet an latina, proloquatur, modo graviter, ornate, copioseque pronunciet ».

Ed ecco, dalla sua solitaria altezza spirituale Leon Battista Alberti, con più viva intuizione della virtù del volgare se non con maggior novità di pensiero teorico, promuovere nel 1441 il famoso certame, in cui l'idioma materno doveva misurarsi col latino sopra un argomento classico e, per merito dello stesso Alberti e del Dati, anche se con poco felice risultato, negli schemi della poesia classica; rinnovare due anni più tardi contro gli Umanisti, disutili imbalsamatori d'una lingua convenzionale non intesa che da pochi, i rimproveri che già l'Alighieri avea lanciato contro i lodatori del volgare altrui e dispregiatori del proprio; come già qualche anno innanzi, e prima ancora di lui il Palmieri con la medesima coscienza sebbene con altri modi, nel libro terzo della *Famiglia* aveva ripreso la tesi, non indegna dell'Alighieri, nulla mancare alla lingua volgare che d'essere nobilitata da scrittori famosi per non essere inferiore alla greca e latina. Ecco Cristoforo Landini inaugurar la lettura del Petrarca (1458) affermando esplicitamente il bisogno di scoprire e fissare le regole grammaticali del volgare; ecco, infine, per tacere altri segni dell'intensificarsi del lavorio filologico sulle lettere moderne, un grande o piccolo ignoto sbozzare una completa grammatica del volgar fiorentino, che in connessione diretta — è bene ripeterlo — con le idee del Biondo e con tutto questo movimento a favor del volgare, dimostri la regolare e bella struttura della lingua viva.

il certame coronario, l'affermazione della necessità di regolare il volgare, e le *Regule della lingua fiorentina.*

Ma questo riconoscimento del valore letterario del volgare, dovuto all'acume e al gusto linguistico di pochi e più ancora alla forza stessa della cose, fu compiuto pur sempre, come già anche per parte di Dante, in nome e con le armi stesse del classicismo, che rimase lo spirito dominante dell'età. Domenico Carbone, rinnovando in favor del volgare il vecchio argomento dell'utilità che l'uso di esso arreca alla comunità illetterata e l'altro del rispetto dovuto alle donne, « alle quali tanto siamo obbligati », lo assumeva come termine di confronto per esaltare alle stelle la scienza grammaticale, cioè il latino. Un bel difensore del volgare davvero! « Parme de poter affirmare che lo hornato (ornato, si badi) vulgare accresca dignitate alla scientia grammaticale, perchè se in questo parlar comune si trova gentilezza veruna, che pensaresti vui debba essere in quel pelago immenso in quelle profonde scripture de tanti solennissimi auctori, et certo soli color felici, soli beati se pono chiamare a chi dio et la natura ha concesso de potere

Il classicismo trionfante: la *Politia litteraria* di Angelo Decembrio, seguace e ripetitore del Guarino:

aspirare ». L'Umanesimo puro e intransigente, dopo aver respinto l'opposizione de' sostenitori della tradizione medioevale, continuò a negare ogni diritto di cittadinanza nella repubblica letteraria agli autori volgari, a tener sugli altari il latino. Verso la metà del secolo appare un'opera, che, come specchio delle idee letterarie e delle tendenze spirituali ha la medesima importanza dei *Dialogi* del Bruni, di cui rinnova anche qualche situazione, e non soltanto nel titolo ricorda per certi altri aspetti le *Elegantiae* del Valla: accenniamo alla assai poco nota *Politia litteraria*, in cui Angelo Decembrio, descrivendoci la vita e il costume letterario della Corte di Leonello d'Este, ci riferisce le dispute a cui prendono parte, sotto la presidenza del Guarino, il Gualengo, Ugoccione Contrari e Feltrino Boiardi, della generazione di Nicolò III, e altri frequentatori di quel circolo, quasi tutti scolari del Guarino e condiscepoli di Lionello, Carlo Nuvoloni, Alberto Carpo, Leonello Sardi, e, più noti, Tito Vespasiano e Nicolò Strozzi e Francesco Ariosti, e, tra gl'interlocutori non abituali, frate Agostino minorita, che, capitando a caso mentre si esaltavano « tanta carminis voluptate juvanilique lascivia » i poemi antichi, da quell'avversario della cultura classica e sostenitore del poeta teologo ch'egli è, dà luogo con la sua pacata rampogna al più interessante contrasto di queste dispute e insieme a uno degli episodi più caratteristici della critica letteraria di questo periodo.

una disputa sul *poeta theologus*;

Il monaco combatte la vana dottrina degli antichi e l'empio culto, giustamente condannato da sommi pontefici, della poesia, « dove nessuna menzione è fatta della conoscenza del vero Dio, non del purgatorio, non del paradiso, eccettuata l'opera di Dante ». Ma lo spirituale guastafeste — come argutamente lo chiama il Vossler — è sbrigato col ricordo d'altri pontefici, quali Eugenio e Nicolò IV, che seppero senza nocumento della religione conciliare autori antichi e sacre scritture, con un' interpretazione allegorica del mondo divino greco e con alcune etimologie della parola Juppiter, e la discussione è ripresa su Dante, il quale, sebbene non sia da paragonare a Virgilio per l'eleganza dello stile e l'autorità della lingua, sembra a Tito Strozzi aver più a fondo di Virgilio parlato dell'Inferno e specialmente del Purgatorio e del Paradiso con tre speciali volumi lungamente elaborati. Guarino ironicamente gli domanda se per avventura non si sia spaventato di più per le pene descritte da Dante perchè siano

più verbose e acconce all'uso volgare, ricordandogli quanto fu stabilito nella discussione promossa da Lionello sulla scelta de' libri per una biblioteca, doversi cioè riserbare i libri volgari alle donne e ai ragazzi per allietarli degli amori, farli meravigliare delle cose magnifiche e tenerli lontani dalle azioni disonorevoli. E avendogli chiesto Tito se non gli paia che Dante abbia bellamente inteso e imitato Virgilio, gli risponde ammettendo che Dante abbia bene preso esempi di finzione dai poeti e specialmente da Virgilio e il resto dai sacri volumi si da farne un'opera curiosa, benchè volgare e piena d'enigmi, ma che perciò? una tal somma d'insegnamenti, facilmente apprendibile in pochi giorni a chi non sia in tutto digiuno de' poeti e bazzichi coi religiosi, può meravigliare il volgo che scambia la vera dottrina di chi si diede massimamente alla poesia e all'oratoria, con l'abilità dialettica e teologica, ma non inganna i veri dotti. Codesti servi della religione, per fuggire l'arte classica, non giungono a intendere appieno, come si vide nel monaco e si vede in Dante stesso, Virgilio e pretendono poi che le loro sentenze siano da interpetrare in altro senso, cadendo in veri errori. E si ripetono i noti rimproveri circa l'*auri sacra fames* e gli altri abbagli presi da Dante. Così vediamo applicarsi in tutta la sua rigidezza e angustia la dottrina del poeta retore e filologo, e scomparire ogni intelligenza del poeta teologo.

i problemi della critica umanistica:

Ma l'opera del Decembrio è altrettanto notevole come un indice de' problemi che l'allargarsi e organarsi della cultura veniva suscitando, e de' vari, troppi interessi, che, sorgendo confusamente attorno all'opera letteraria, congiuravano insieme a soffocare il maggiore, quello di comprenderla nella sua vera essenza. A rispecchiare in un vasto quadro la varia scienza e attività filologica degli Umanisti, nulla si prestava meglio della descrizione d'un circolo di letterati di tendenze e gusti diversi, raccolto attorno a un principe come Lionello e a un maestro come Guarino a discutere de' libri da scegliersi per un'ottima biblioteca, e che s'abbandona con piena voluttà ai più disparati discorsi, a cui il ricordo di quei vetusti nomi e la conoscenza di quei venerati volumi, nella quiete idillica d'istoriate sale, nelle notturne cavalcate verso Belriguardo, dànno inesauribile materia, fino a che non si conchiudono — se si prescinde dall'ultimo libro dato opportunamente all'esposizione de' dittonghi fatta dal Guarino — nella lode del Principe e dei precetti di Cicerone,

la cui osservanza, insieme col rispetto delle leggi, assicura la felicità di ogni governo. Cosicchè seguir queste discussioni è quasi un riassumere, colto nella sua vita concreta, il pensiero critico che gli Umanisti venivano singolarmente agitando e elaborando, nei suoi aspetti più vari. Critica de' testi, interpretazione di luoghi oscuri e controversi, questioni grammaticali, confronti stilistici, l'imitazione, la moralità de' classici, erudizione varia, tutto si ritrova qua dentro e, tra il gaio motteggiare e recitazioni di poesia classica, con una medesima serietà e compiacenza trattato. Non raramente, tra tanta varietà di questioni, qualche interlocutore sorge a intrattenere il circolo sull'esame diretto d'un brano di poesia: così fa una volta il Gualengo per la scena tra Gnatone e Trasone dell'*Eunuco* del suo ammirato Terenzio. La stessa critica del testo dà luogo talvolta ad altri spunti di critica estetica, come quando Lionello dichiara di ritenere inutile l'aggiunta d'un tredicesimo libro fatta dal Vegio all'*Eneide*, essendo le nozze di Lavinia già annunziate da Turno morente e dalla descrizione dei preparativi per le nozze di Didone. Ma specialmente vi troviamo trattati quei singoli problemi sugli autori che si venivano studiando, stavo per dire dagli specialisti, e che qui erano ancor meglio individualizzati dal fine per cui si discuteva, che era di scegliere e classificare.

varietà d'interessi;

Virgilio, Cicerone e Livio, i principi della poesia, dell'oratoria e della storia, sono anche qui messi in prima linea, ma con la stessa distinzione e confusione di termini, che la rinnovellata teoria rettorica doveva ispirare e con maggiore e minore calore d'entusiasmo secondo la speciale inclinazione dei disputanti. Il Boiardi dà la preferenza a Livio, perchè in lui la filosofia che manca a Virgilio si trova congiunta a molta eloquenza. Lionello preferisce gli autori che rendono l'uomo eloquente e attivo e insieme porgono diletto: quindi Virgillo, Terenzio, Cicerone, Sallustio. Ma tra i poeti, in che molti più si compiacciono che ne' prosatori, ritiene sommo Virgilio per la dolcezza e l'eloquenza del canto, nel quale, voltato in prosa, ritrovate così l'eleganza dissertativa di Livio come la sapienza retorica di Cicerone.

Virgilio, Cicerone e Livio;

Dagli oratori ai comici il passo non è breve; ma gli Umanisti ci arrivano facilmente: non era il genere letterario il criterio della comparazione, ma la dottrina morale e la forma. Così Lionello, discepolo d'un grande estimatore tanto dell'elo-

i poeti comici: Plauto e Terenzio;

quenza quanto della virtù educativa di Terenzio, paragona con molta disinvoltura il comico latino a Cicerone per concludere che questi insegna il dovere, l'altro, con l'esperienza che ha del genere umano e la dottrina comparabile ai precetti di Diogene, l'astuzia. Viceversa dal confronto con Plauto sprizza una scintilla di luce estetica: il riso di Plauto è spontaneo e piace, quello di Terenzio è sarcastico e offende.

Alternando e conciliando, senza mai fonderli, questi due criteri fondamentali della forma e del contenuto, sui quali si regge la *Politia litteraria (pulitura* che *le lettere* esercitano sull'eloquio e sul costume, in piena concordia con lo spirito dell'Umanesimo), si seguita a discorrere dei satirici, di cui gli Umanisti dovevan fare naturalmente grandissimo conto. Il Beroaldo, un ventennio dopo il tempo di cui ci occupiamo, sosteneva che i poeti satirici s'uniformano agl'insegnamenti di Platone, il quale voleva che i fanciulli imparassero e cantassero odi e canzoni in cui il vizio fosse condannato: così egli voleva che i componimenti di Persio, Giovenale e Orazio fossero mandati a memoria e cantati, come dai fanciulli ebrei si cantavano gl'inni de' Profeti. Giovenale era da preporsi a tutti per la maggior veemenza contro il vizio, l'erudizione mirabile, la libertà della satira, la forma venusta ed elegantissima, la varietà, la ricchezza de' fatti e degli esempi, le trovate e il sugo di cui è pienissimo.

i Satirici: Giovenale:

Degno di nota il motivo con cui sono ammessi gli storici nella biblioteca dell'Umanista. Essi sono un efficace correttivo della soverchia loquacità degli antichi, insegnando l'eloquenza con l'esempio. Per questo fu ottimo divisamento aver estratto e raccolto in un volume quei capolavori oratorii che sono le orazioni liviane. È un pensiero di ribellione contro lo spirito rettorico del tempo? Tutt'altro. Esso è in perfetta rispondenza col concetto che ebbero gli Umanisti dell'utilità della storia e col loro sentimento artistico. Riprendendo gli argomenti con cui Cicerone aveva magnificata la dignità della storia, essi le attribuirono — e questa fu la loro debolezza di storici, mentre pur si vantavano d'aver dati i migliori frutti nel campo della storiografia — la massima efficacia su tutta la vita morale, così pubblica che privata, e soprattutto sull'eloquenza. Or qui appunto si spiegava il vivo sentimento artistico degli Umanisti, che abbiamo visto prevalere sulle attitudini alla fredda ricerca grammaticale. Come si diressero verso le opere classiche per

gli storici: Lucano e Valerio;

le vie della rettorica piuttosto che per quelle della grammatica, così il bello volevano penetrare più coll'esempio che con la teoria. Le esercitazioni perciò rettoriche li appagavano meno che i magnifici discorsi che gli storici ponevano in bocca ai grandi attori del dramma umano. Esempi e discorsi, ecco le fonti del loro diletto, della loro ammirazione: quindi anche la loro orgogliosa presunzione d'essere i soli e più veri e più onorandi giudici e consiglieri politici dei principi che non *rabulae isti et legulei nostri temporis*, come li chiama il già ricordato Carbone nella inaugurazione della sua lettura di Lucano e Valerio. In forza di questo bisogno che gli Umanisti sentivano del vivo, del concreto, dell'esemplare, del modello, accentuando una disposizione già formata nel medioevo, esaltarono appunto quegli storici che, come in ispecie Lucano, Valerio, e Svetonio, sono più ricchi d'esempi, e, sopra tutti Livio, che in essi incarna il più perfetto stile oratorio, ben lieti di trovarsi anche in questo giudizio d'accordo con Quintiliano. Per il maggior pregio delle concioni Tucidide era tra Greci giudicato superiore a Erodoto. E così nei riguardi della materia come in quelli della forma il Poggio sugli stessi Greci esaltava Livio, unico che « tanta elegantia et gravitate sermonis, septingentorum annorum tam amplam materiam scribendi, tam diffusam, tam variam, tam magnificam, et populi omnium gentium domini ac victoris, res pace et bello gestas fuerat complexus, quae adeo excellentes et egregie exstiterunt, ut omnibus omnium aliarum nationum, populorum, regumque longo intervallo anteponendae esse videantur. Sentiat Plutarchus quid velit, et Graecos Latinis comparet: nequaquam tamen illos adeo extollere verborum magificentia potest, ut non excellant nostri inter suos et veluti heroes inter alios judicentur ». Tanta era la virtù dell'eloquenza da ingrandire azioni e personaggi: anzi si andò sino al punto da ritenere non esservi cosa o persona così spregevole da non potersi col fascino della forma nobilitare. La storia fu così elemento fondamentale nei sistemi educativi: Guarino iniziò a Verona l'esposizione di Valerio, Vittorino introdusse Livio nelle scuole; discepoli dell'uno, come il Carbone, dell'altro come Ognibene da Lonigo lessero nei loro corsi Valerio ricchissimo di esempi greci e latini da imitare, qui « omnia sic scribendo distinxit ut facile doceret quarum nos virtutum gloria prosequi, quorum item vitiorum opprobria effugere oportebat ». Svetonio fu altrimenti studiato dai biografi umanisti come massimo modello per le biografie.

Tucidide e Erodoto;

Livio (un giudizio del Poggio);

gli storici nelle scuole;

Dell'esclusione de' poeti volgari dalla parte più scelta della biblioteca s'è già visto: al più essi possono essere collocati accanto agli scrittori della decadenza. Meglio importa vedere come, a proposito de' libri greci, s'incominci ad assegnar il posto d'onore a Omero, ma per constatare come Omero sia specialmente esaltato come fonte d'ispirazione alla celeste armonia della poesia virgiliana, anzi come un mare vastissimo da cui ogni finzione può essere attinta, ma a cui Virgilio seppe così attingere da divenire il più perfetto scrittore di tutti, compreso Omero. Per le altre opere greche purtroppo il maggior assegnamento il Decembrio era costretto a fare sulle traduzioni del Bracciolini, di Uberto suo padre, del Crisolora, e del Valla. Ma ragion vuole si noti che nell'opera delle traduzioni, pur condotte con gl'intenti rettorici che il tempo ispirava, da questo quasi disperato sforzo di lottare coi giganti senz'armi, cioè senza una profonda conoscenza della lingua, l'arte diede qualche fulgore, e si vennero elaborando giudizi che attraverso la forma esteriore tentano di penetrarne l'intima ragione. Il Bruni, che fu tra i più benemeriti e valorosi dei primi traduttori, avverte in Platone « plurima urbanitas, summaque disputandi ratio ac subtilitas, uberrimae divinaeque sententiae disputantium mirifica iocunditate, et incredibili dicendi copia. In oratione vero summa facilitas, et multa, atque ammiranda, ut Graeci dicunt χάρις. Nichil est enim insudationis, nichil violenti ». In tutto rettorica è invece la difesa che lo stesso Bruni fa di Aristotile, il quale *volle* essere eloquente e *fu*. Che volesse, lo dimostra il suo trattato di rettorica, dove s' illustrano le cose più minute, e si raccomanda di conservare anche nella prosa i piedi e le sillabe. Che fosse in realtà, è innegabile: nulla c'è di più felice, soave e copioso. Anche ne' suoi libri fisici e metafisici « *invenies locos nullius eloquentiae capaces eloquentissime* ab eo tractatos, rebusque obscurissimis splendorem et claritatem *per eloquentiam* attulisse ».

Omero e l'imitazione virgiliana;

Platone e Aristotile (giudizi del Bruni);

Vengono infine additate le opere di materia non letteraria e i libri religiosi, che son ritenuti *non alieni a Politia* per preparare una buona vecchiaia *velut sepulchralia monumenta*. Ma questo così singolare disprezzo fu tutt'altro che diffuso tra gli Umanisti per la letteratura ecclesiastica. È nota la loro posizione di fronte al Cristianesimo: sapevano di non essere e non volevan esser anticristiani, e, nel fatto, in quel loro sforzo di restaurare in sè la natura e l'umanità, ignoravano d'esser

scrittori religiosi:

più cristiani de' loro combattuti avversari. Le loro teorie poetiche sono tutt'altro che ostili al Cristianesimo: alla storia affidavano anche la missione di confermarne la verità. Peraltro, se fecero buon viso agli scrittori religiosi, fu più in virtù d'un principio rettorico che d'una chiara coscienza del loro valore: accolsero nella loro biblioteca quelli che meglio rispecchiavano nel contenuto e nella forma gli antichi poeti e filosofi. Il pio Traversari, l'amico fedele del Niccoli, che pur riguardava ciarpame vecchio e disutile gli studi ecclesiastici, quegli che invano cercò di espellere dalla sua coscienza il dissidio delle tendenze pagane coi principi cristiani, prediligeva tra i suoi scrittori ecclesiastici, da lui di preferenza naturalmente curati, Lattanzio, di cui il Poggio aveva scoperto uno scritto a S. Gallo, giudicandolo non inferiore a Cicerone per larga vena di maestosa eloquenza. E Lattanzio era per tutti il Cicerone cristiano.

Lattanzio (un giudizio del Traversari).

I problemi particolari e lo sviluppo della critica;

Ma la *Politia* è ben lontana, pur nella sua ricchezza, dall'offrirci un quadro completo de' problemi particolari che le nuove scoperte e gli studi febbrili dell'Antichità eran venuti destando. Non è nostro compito seguirne la storia se non per trarne, come abbiam cercato di fare, le opportune esemplificazioni, ma essi c'interessano ancora per un altro legame che hanno con lo sviluppo generale della critica. Il sorgere d'un nuovo problema non segna infatti soltanto un allargamento di cultura, ma determina una spinta sulla stessa teoria e uno sforzo a isolare e comprendere nella sua individualità una data manifestazione letteraria. Lo studio rivolto a un singolo autore anche per il solo fine d'imitarlo nello stile sveglia naturalmente il bisogno di fissarne le caratteristiche e gli aspetti particolari. Le vivaci e frequenti discussioni che furon fatte sul miglior modo d'imitare i classici, le stesse polemiche che furon sollevate sopra la forma di questa o quella traduzione, spogliate di tutta la parte personale che certo era la maggiore, conservano pur sempre un valore critico, in quanto vi rivelano un particolare atteggiamento assunto di fronte a questo o quello scrittore, a questo o a quell'aspetto dell'opera sua. Il Poggio condannava nel dialogo la vivacità e l'abbondanza propria della lettera, e perciò, paragonandosi agli antichi gli pareva d'essere *mutus* et *elinguis*, ma, rispetto ai moderni, non *omnino balbus*. Egli s'ispirava naturalmente a Cicerone, « cuius eloquentia (si licet parvis componere maxima) longe redundantior copiosiorque est in Epistolis, quam in suis Dialogis, exceptis libris

Il Poggio e le polemiche stilistiche;

de Oratore: temperatum est, neque redundans, sed quietum et pacatum scribendi genus dialogorum. Epistulae autem ornatiores, uberioresque videntur, quod idem ab reliquis priscis illis doctissimis viris videmus »; ma, mirando a formulare una teoria dell'imitazione, mostrava d'aver compreso che il problema artistico delle lettere di Cicerone non è quello dei dialoghi. Dal confronto degli stili e delle opere d'uno stesso autore e di più autori fra loro sorgevano intuizioni nuove destinate ad essere rielaborate e superate in nuove intuizioni, in nuovi giudizi. Gli stessi fini educativi che si proponevano nei loro sistemi pedagogici uomini quali il Bruni, Enea Silvio, il Vergerio, il Vegio, il Guarino e Vittorino, obbligando a una scelta conducevano il loro senso morale e il loro gusto a distinguere la grande e genuina arte dalla mediocre e snervante. È tutto un lavorio, insomma, che in sè non ha alcuna saldezza critica organica, ma nel suo sforzo totale è un moto fervido e fecondo di progresso.

la scuola e la critica.

Per questa insufficienza di principî teorici, per assoluta mancanza del concetto di storia letteraria, e per la stessa immaturità dei problemi, che erano appena posti, non sorse alcun tentativo di storia letteraria: e ove si voglia cercarne qualche lineamento, bisogna ricorrere alle collezioni biografiche che ora appunto prendevano alimento da quel senso per l'individualità e da quel vivo sentimento della gloria che gl'Italiani recavano ora all'apice dello sviluppo. Fu il periodo in cui più che gli avvenimenti nel loro corso storico, premeva conoscere e illustrare gl'individui che s'erano distinti nella storia politica e letteraria. Or qui giova al nostro scopo osservare due ordini di fatti: il primo che nel costruire questo Panteon universale della fama mondiale, come lo chiama il Burckhardt, la parte moderna va acquistando un posto sempre maggiore, fino ad aversi singole biografie e collezioni biografiche intere di celebri contemporanei; l'altro che, come la vitalità e la grandezza della storia in genere si facevano dipendere principalmente dalla eloquenza di chi la narrava, così nella vita dell'uomo insigne, anche se non letterato di professione, le doti della dottrina e più ancora dell'eloquenza costituivano uno degli elementi essenziali, dei tratti caratteristici della sua individualità. L'orgoglio sprezzante con cui gli Umanisti guardarono i loro immediati predecessori, non escluso il loro padre intellettuale, il Petrarca, e più ancora i loro contemporanei, derivava in gran parte dalla loro illusione d'esser pervenuti a un grado

La biografia letteraria:

l'individualismo e l'autocritica degli umanisti;

una rassegna rettorica degli scrittori anteriori al periodo umanistico (S. Polentone).

di eloquenza insuperabile: con questo criterio si azzuffarono tra loro, con questo si confrontarono antichi e moderni; con questo infine fu compilata l'unica grande raccolta di biografie letterarie, quello di Sicco Polentone (1433), primo vero tentativo di disporre in una linea con un determinato punto di vista una serie di scrittori.

Funzione critica dell'Umanesimo: origine della critica classica.

L'Umanesimo, portando con una conoscenza più larga e diretta del pensiero antico al suo completo sviluppo la teoria poetica ereditata dall'età del Petrarca e applicandola, nel modo che abbiam visto, ai problemi che l'Antichità stessa da esso richiamata in vita gli poneva, esauriva così il suo compito critico. La poesia in quanto contenuto appariva acquisto e esercizio di umana sapienza volto a incivilire l'uomo e la società; in quanto forma, opera di armonia, di proporzione, di convenienza, dovuta all'industre abilità dell'artefice e diretta a destare l'illusione della verità e il senso della bellezza, indipendentemente dal contenuto: nell'uno e nell'altro aspetto, espressione, dunque, d'un'attività umana autonoma, ottenuta con lo studio e l'imitazione de' modelli classici: rettorica e filologia pedagogica. Era il trionfo della forma astratta e la scissione del nesso organico in cui contenuto e forma si fondono; arte umana sì, ma senza radice nella coscienza etica; conoscenza sì, ma fittizia e illusoria; creazione ed espressione, ma di rapporti formali. Ma, come era un progresso il riconoscimento dell'autonomia della forma poetica da ogni trascendenza e prima condizione al sorgere della vera critica, così il concepirla come rispondenza e convenienza riflessa di parti, e riconoscerla nelle varie opere come tale, era un gettare le basi del classicismo moderno, cosi nell'arte come nella critica, porre, in un senso, l'esigenza della cura, della calma, del contorno di cùi abbisognano le grandi opere classiche per esser veramente tali, avviare, nell'altro, la considerazione di questi elementi verso una comprensione più alta e profonda di ciò che li fa essere poesia; era inaugurare un cammino lungo e faticoso, ma necessario a raggiungere la verità.

D'altra parte, l'opposizione de' sostenitori della letteratura o della lingua nazionale conseguiva l'effetto di fare entrar l'una e l'altra nel circolo del pensiero critico umanistico e avviarle verso la loro finale giustificazione: questa sarebbe stata fatta ugualmente coi criteri dal classicismo; ma anche questa parificazione era un progreso e una necessità. Il lievito classico

dato all'opera del genio romantico era l'unico mezzo per maturare quell'idea suprema in cui classicismo e romanticismo, cessando di essere due verità parziali, due mezze verità, si fonderebbero in una verità sola, nell'unica verità in che l'arte ha vita.

La ricchezza infine de' nuovi problemi messi in discussione e l'indipendenza mostrata nel discuterli dalle menti critiche più elevate, trasmessa in eredità con una somma enorme di conoscenze nuove e un impulso febbrile allo studio e all'analisi alla nuova generazione, ci convincono a riconoscere che anche nei rispetti della critica letteraria l'età umanistica non fu vissuta indarno.

NOTE

Per il concetto dell'opera: B. Croce, *Per la storia della Critica letteraria italiana,* e *Intorno alla teoria della Critica e Storia letteraria* (specialm. i nn. 1, 2, 3 e 4), in *Saggi filosofici,* I: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'Estetica italiana,* Bari, 1910.

Per lo svolgimento generale: B. Croce, *Filosofia dello spirito,* I: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*[3], Bari, 1909 (alla cui *Appendice bibliografica* è da ricorrere per ogni altro ragguaglio di opere che non siano in strettissima connessione col nostro tema, comprese le estetiche e storie dell'estetica generali e particolari, e per l'indicazione delle maggiori bibliografie); G. Saintsbury, *A history of criticism and literary taste in Europe from the earliest texte to the presente day,* Edimburgo e Londra, Vol. II, 1902 e vol. III, 1904 (cfr. *La Critica,* II (1904), pp. 59-63, e, pel II vol., J. E. Spingarn, *Le origini della critica moderna,* in *Modern Philology of* Chicago, aprile 1904).

Per lo svolgimento della critica in Italia è annunziata da tempo la pubblicazione di un corso di *Storia della critica,* da Aristotile a Hegel, tenuto a Napoli nel 1845 da Fr. De Sanctis, del quale è da consultare, oltre i Saggi, la *Storia della letteratura italiana,* dove, meglio che in ogni altra storia letteraria, il pensiero critico delle varie epoche è tenuto sempre presente e messo in intima relazione con lo svolgimento della letteratura. Del De Sanctis è stata intanto ripubblicata nella *Critica* (X, 3) la prolusione al corso sul Leopardi, che è insieme storia della critica leopardiana e esposizione del vero metodo critico, cioè lo storico-estetico, mirabilmente completa ed esatta anche pe' giorni nostri.

Manca una storia della rettorica come teoria della forma letteraria. Lavori parziali del Croce e di altri nella cit. *App. bibl.* alla sua *Estetica.* Pel nostro periodo, non solo nei riguardi della rettorica, ma delle vedute poetiche in genere: *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance* von Karl Vossler, Berlino, 1900, breve e acuta memoria, di cui ho riscontrato tutta la saldezza e della quale perciò ho ripetuto quanto apparteneva al mio argomento. Alcune pagine, le prime, nella non meno salda e più vasta opera dello Spingarn su tutto il Rinascimento, che citeremo più innanzi. Chiara ed utile, sebbene in gran parte opera di compilazione, la sommaria memoria di L. La Rosa, *La critica del 400,* Roma, 1906. Di G. Gentile, oltre *La Filosofia* in corso di pubblicaz. nella collez. de' *Generi* vallardiani, *Umanesimo e rinascenza,* frammento della commemorazione di B. Telesio (pubbl. ora per intero col titolo *B. Te-*

lesio, Bari, 1911), nella *Voce* di Firenze, III, 18 (4 maggio 1911): luminosa e profonda esposizione del valore intimo del moto umanistico.

Per le condizioni della cultura e la storia dell'erudizione ho avuto sempre sott'occhio, naturalmente, le note storie letterarie e opere generali e particolari del Gaspary, del Rossi, del Burckhardt, del Sandys, del Sabbadini, e sopratutto quella che, offrendone un quadro compiuto, ci riguarda insieme più direttamente, *Il Risorgimento* del Voigt, ricca inoltre, più che non si creda, anche di sguardi relativi allo svolgimento del giudizio critico. A tutte rimando per altri ragguagli bibliografici di carattere generale e per le edizioni delle opere messe a profitto, che sarebbero qui, oltre che facile sfoggio di dottrina, inutile e noioso ingombro.

p. 3. Il pensiero del Bruni, nel *De studiis et litteris* (c. 1405), cit. in Spingarn, p. 14. Quello del Guarino in R. Sabbadini, *La scuola e gli studi di Guarino veronese*, ricord. anche nella memoria di Anita Della Guardia, che citeremo più avanti.

L'*oratio* di Gregorio *de studiis litterarum* in *Reden und Briefe italienischer Humanisten*, compilazione del Dott. Karl Müllner, Vienna, 1899, p. 186. Quivi anche L. Carbone, *Oratio habita in funere praestantissimi oratoris et poetae Guarini Veronensis,* p. 89 sgg.

p. 4. Combino la già cit. *oratio* di Gregorio da Tiferno (in altri testi detta anche *de affinitate et cognatione scientiarum*) con l'altra sua parimenti *de astrologia* pure in *Reden und Briefe* cit., p. 174 sgg.

p. 6. La teoria del furore poetico del Bruni è in Ep. VI, 1, ediz. Mehus. Sui trattati di *ars metrica* il Voigt, II, 371 (trad. ital.) osserva che per una stranezza del caso furono scritti da uomini « che o non erano poeti affatto o lo erano soltanto in via secondaria ».

p. 7. Per i trattati educativi in genere, Voigt, II, 448 sgg. Per l'influenza di Quintiliano sulla pedagogia umanistica: D. Bassi, *Il 1.° libro della Vita civile di M. Palmieri e l'Inst. Or. di Q.*, in *Giorn. stor. d. lett. it.,* XXIII (1894), 182 sgg.

p. 8. *Della famiglia,* ed. Bonucci, t. II, p. 106. Sul classicismo dei massimi artisti del tempo, Müntz, *Les prec. d. la Ren.*, p. 73 cit. in G. Zippel, *Niccolò Niccoli,* Firenze, 1890.

p. 9. La protesta del Pontano in una lettera al figlio Stefano (V Kal. Jan., 1425?) in *Reden und Briefe,* 270 sgg.

Sulla questione della lingua come condizione indispensabile d'una società elevata — tema che aspetta ancora un'ampia trattazione storica — il cap. III del II vol. del Burckardt, « La lingua come base del vivere civile », dove il problema è posto con acume ignoto a parecchi specialisti della storia della questione della lingua.

p. 10. Per il trattato del Loschi e gli altri scritti rettorici mi son servito dell'incunabolo n. 425 della *Bibl. Univ.* di Padova, contenente tutta la raccolta. Per il Barzizza e il Piccolomini, Voigt, II, 434 sgg.

p. 11. Pel trattato del Trapezunzio, Georgii Trapezuntii, *Rhetoricorum libri,* Basilea, 1522. Lo scritto del Croce, *Francesco Patrizio e la critica della Rettorica antica* in *Problemi* cit., p. 297 sgg.

p. 14. Il Cortesi, *De hominibus doctis* (Firenze, 1734), per confutare l'opinione di coloro che ritengono inutili i precetti per scrivere la storia, essendo compito di questa cercare soltanto la *verità* e la *fede,* osserva che il vero non si otterrebbe se si esponesse oscuramente, pp. 23-4.

p. 19. La prolusione dell'Argiropulo in *Reden und Briefe,* p. 43.

p. 20. Per l'edizione e la letteratura critica dei *Dialogi* del Bruni, Rossi, *Il Quattrocento,* p. 413, che rimanda al Gaspary. Ma si tenga presente anche il largo riassunto illustrato che di essi, come delle invettive degli oppositori, dà O. Zenatti nel suo volume *Dante e Firenze*, Firenze [1899?].

p. 22. Le orazioni del Filelfo e del suo discepolo su Dante, in *Operette*

inedite o rare, alla Libreria di Dante in Firenze (*Sepulcrum Dantis),* [Firenze, 1883], V puntata.

Per le polemiche sul volgare, C. Trabalza, *Storia d. gramm. ital.,* Milano, 1908, cap. I, e Cian, *Contro il volgare* cit. più innanzi.

Il nuovo pensiero del Bruni sul volgare e la sua critica dantesca, nelle *Vite di Dante, Petrarca e Boccaccio,* ed. Solerti (collez. Vallardi), p. 104 sgg.

p. 24. Il Dialogo dell'Accolti nel *Thesaurus* del Graevius, Lugduni Batavorum, 1723, t. ix, p. 6.ª.

p. 25. Per l'orazione del Landino e le *Regule della volgar lingua fiorentina,* la mia già cit. *Storia,* e ora la mia memoria *Una singolare testimonianza sull'Alberti grammatico,* cit. più innanzi.

Il discorso del Carbone in G. Bertoni, *Anecdota e Bibliotheca atestina eruta,* Modena, 1906. Il brano riferito anche nella memoria di A. Della Guardia che ora citeremo, pp. 71-2.

Della *Politia* del D. si hanno due ediz : quella magnifica ma scorretta del 1540, in folio, e l'altra di Basilea, 1562. Il frontispizio della prima è pieno d'interesse perchè reca con la storia dell'edizione un giudizio dell'opera oltre una simbolica illustrazione, *Politiae literariae* Angeli Decembri *mediolanensis oratoris clarissimi ad summum pontificem Pium II libri septem* « multijuga eruditione refertissimi ante annos octaginta plus minus scripti et Romae in Bibliotheca Pontificis Thesauri loco reconditi clade vero Romana, Carolo Borbonio et Georgio Fronspergio ducibus clarissimis anno mdxxvii eruti et per nos magno labore et diligentiam in lucem editi quod omnibus studiosis faustum foelixque sit ». Seguono la scena d'un banchetto a cui son seduti *Guarino, Vegio, Decembrio, Aretino, Poggio, Gualengo,* e quest'avvertenza *Ad lectorem:* « Censuram fere omniam et *Graecorum et Latinorum* authorum habebis hic, studiose lector, acerrimam, quid de uno quoque et quocumque genere scripti vere sentiendum sit. Eme audacter, et te sumptus, procul dubio, non poenitebit. Exhibemus tibi (qd aiunt) *copiae cornu,* et literarum universam politiam politissimam, novam, raramque omnium difficillimorum locorum in authoribus exegesim atque explicationem. Nequicquam est quod desideres. Vale et fruere. Augustae Vindelicorum Henricus Steynetus excudebat, mdxxxx ». Il primo ad accorgersi dell'importanza dell'opera del Decembrio è stato il Vossler, che l'ha messa quanto poteva a profitto nella sua memoria. Si ha ora una monografia di Anita Della Guardia, *La « Politia litteraria » di Angelo Decembrio e l'umanesimo a Ferrara nella prima metà del sec. XV,* Modena, 1910, ben condotta dal punto di vista della storia della cultura. L'opera merita ancora uno studio speciale per la storia delle idee letterarie del tempo. La disputa originata dalla rampogna di Fr. Agostino, riferita anche dal Vossler alla fine della sua memoria per dare un'idea viva degli spiriti dell'età, rispecchia, secondo me, come del resto tanta altra parte dell'insegnamento guariniano, la polemica che il Guarino sostenne col già suo scolare frate Alberto da Sarteano che, avendo saputo delle lezioni di lui su Terenzio, dal pulpito di Ferrara, donde predicava nella quaresima del 1450, tuonò contro i poeti osceni e pagani, ammonendo in particolare la gioventù ferrarese a guardarsi da Terenzio (Voigt, I, 554, dove tutta la polemica è riassunta). Su *Dante presso gli Estensi,* G. Fatini in *Giorn. dant.* XVII, quadd. III IV, p. 126 sgg.

p. 29. L'*oratio in principio lectionis Juvenalis* del Beroaldo in *Reden u. Briefe,* p. 60 sgg.

p. 30. L'orazione di D. Carbone, in *Reden u. Briefe,* p. 86 sgg.; Poggio, *Epist.,* XXX, p. 214 della raccolta annessa al *De varietate fortunae,* Lutetiae Parisiorum, MDCCXXIII. *L'oratio in Valerium Maximum* di Ognibene (da non confondersi con Ognibene Scola), in *Reden u. Briefe,* p. 142 sgg.

p. 31. I giudizi del Bruni in *Ep.* ed. Mehus, su Platone, I, 8, su Aristotile, IV, 22.

p. 32. Il giudizio del Traversari su Lattanzio, *Ep.* VI, 5, rec. Canneto. Per le idee del Poggio, *Ep.* XII, ed. cit.

p. 34. L'opera di Secco Polentone s'intitola; *Epitoma in vitas scriptorum illustrium latinae linguae,* o più brevemente *De illustribus scriptoribus latinae linguae,* divisa in XVIII libri e in III parti: p. I, introduz. sull'origine delle varie dottrine (lib. I) e poeti *drammatici ed erotici* (da Virgilio, Orazio, fino al Mussato, all'Alighieri, al Petrarca) (II-IV): p. II, *storici a)* greco-orientali (V); *b)* repubblica romana (VI); *c)* impero (VII); *d)* scrittori d'estratti, cronologie, cosmografie (VIII); p. III, « qui dicendi artificio praediti aliqua de re scriptum ornate relinquerunt quidquam » (Catone, Varrone, ecc.), Cicerone (X-XVI) Seneca (XVII), e altri (XVIII) (Cfr. *La Catinia, le Orazioni e le Epistole di Sicco Polentone umanista trentino del sec. XV edite e illustrate da* Arnaldo Segarizzi, Bergamo, 1899, e *Suppl. critico e bibliogr., ib.* 1901. Per il plagio da Svetonio di cui l'accusò il Pontano, Voigt, I, 433. Il giudizio del Cortesi, *De hom. doctis,* ediz. cit., p. 226, riguarda, oltre il merito dello storico (che gli pare scarso per poca acutezza di giudizio e troppa servilità alle testimonianze altrui accumulate per far mole), la forma letteraria dell'opera, disuguale e aspra.

CAPITOLO SECONDO

Progressi del purismo classico e sviluppo degli elementi romantici.

La linea di questo duplice svolgimento avanti la giustificazione finale della poesia:

Una risposta razionale alle accuse che il Medioevo aveva formulato contro la poesia, fu data, com'è noto, relativamente tardi, già maturati nel terreno artistico i migliori frutti dell'Umanesimo, con la pubblicazione del testo greco della *Poetica* di Aristotile e con le discussioni che vi si accesero attorno. Avremmo dovuto pertanto condurre fin verso il quarto decennio del sec. XVI la trattazione avviata nel capitolo precedente, esaurendo tutto il pensiero critico svolto sotto il punto di vista dal quale la poesia si riguardò come un sapiente artificio retorico e filologico diretto a scopo d'educazione morale e civile. Ma dalla scomparsa de' più grandi umanisti, il Valla (1457) e il Poggio (1459), alla resurrezione della genuina operetta aristotelica (1536), intervallo non breve che diede agio alla dottrina dell'imitazione classica di spingersi fino alle sue estreme conseguenze, di cristallizzarsi cioè in dogma, sorsero tanti e cosi notevoli movimenti di arte e di pensiero, o come prodotto dello stesso lavorio umanistico, o come naturali germogli della tradizione medioevale, ed ebbero una cosi diretta efficacia sulla stessa preparazione e disposizione delle menti a rinnovare, con la spinta e l'aiuto di Aristotile, il criterio direttivo nell'analisi del fenomeno artistico, che ci è sembrato più opportuno e logico considerar questo nuovo periodo come avente un carattere a sè e funzione propria nel processo critico del Rinascimento. Esso, infatti, scorre dominato da due tendenze ugualmente energiche, le quali, lungi dal contrastarsi con violenza, s'incrociano a volte integrandosi a vicenda, finchè l'una trionfi senza poter dichiarare fiaccata l'altra, anzi sentendosi quasi debitrice del trionfo alla forza dell'altra. Tale è il caso della corrente, che sogliamo ormai tutti chiamare

romantica, ne' suoi elementi così antichi (platonismo), come medioevali (filografia e cristianesimo) e moderni (lingua e letteratura nazionale), la quale potè stabilirsi e svolgersi nella sua direttiva estetica, non senza l'impulso e in gran parte secondo il ritmo del classicismo, mentre questo, conservando pur sempre un'effettiva egemonia, si ravvivava al soffio della corrente nuova, sì da render impossibile il distinguere, p. es., che cosa sia latino e che cosa volgare, cioè antico e moderno, nella poesia de' sommi umanisti-poeti, del Sannazaro, cioè, del Poliziano e, specialmente, del Pontano. Si pensi, per meglio persuadersene, all'affinità di posizione che passa tra i due più completi e tipici rappresentanti delle due tendenze, il Poliziano e il Bembo, erede suo nella dittatura letteraria. Fatta ogni riserva sul loro particolare valore di artisti, essi possono venir considerati ciascuno quale propugnatore della tendenza in cui l'altro eccelse e fu caposcuola: classicista nel senso più intimo e più puro il primo, diede alla letteratura italiana il più squisito frutto della Rinascita; assertore e legislatore l'altro dei diritti di quella, fu, sebbene in cerchia più angusta, non soltanto latinista insigne, così nella pratica come nella teoria, ma la nuova letteratura disciplinò e raffinò coi metodi del più rigoroso classicismo. Duplice movimento, nel quale questo nuovo periodo assolse con pienezza di resultati il compito di recare a maturità, così nei riguardi dell' antica come in quelli della nuova letteratura, il massimo suo problema critico, quello cioè della forma rettoricamente intesa, determinandone per tal modo il nuovo bisogno di comprendere razionalmente il fatto artistico, cioè il nuovo problema, e d'iniziare la discussione di tutti gli altri che rampollavano dal nuovo principio scoperto e che costituiscono quello che si è chiamato il sistema della poetica classica.

Affinità tra i massimi rappresentanti dei due indirizzi, il Poliziano e il Bembo.

Naturalmente non fu un'arcadia, un idillio tra volgare e latino, tra classicismo e romanticismo: attriti ed urti specie tra i loro rappresentanti minori e più miopi, come suole sempre avvenire, non mancarono, e più clamorosi e più vani scoppieranno, quando a latinisti dello stampo di Romolo Amaseo sembrerà sacrilego attentato alla maestà delle lettere il giovanile irrompere dell'idiotismo moderno nei campi del ciceronianismo; ma, insomma, le più fresche attività dell'arte e del pensiero, la lirica, la poesia popolare e cavalleresca, lo studio de' trecentisti, segnatamente di Dante e più ancora del Petrarca

Dove e tra chi era il dissenso.

le ricerche sul bello e sull'amore, si poterono risvegliare ed esplicare in piena libertà, senza che mai si levasse una pericolosa protesta di disprezzo come quella ormai dimenticata del Niccoli: anzi se vere controversie divamparono, furono tra Umanisti per il canone dell' imitazione e circa il modello da imitare: e la condanna della poesia, che in nome della fede rinnovava un retrogrado, Girolamo Savonarola, aveva di mira, più che i sostenitori dell'indirizzo moderno, gli stessi rappresentanti della cultura classica. La vita nuova profondava le sue radici nel terreno preparato dall'Umanesimo senza troppi rumori e contrasti: questi eromperanno dal suo proprio seno, quando sarà già divenuta rigogliosa, anzi esuberante coi succhi stessi dell'Umanesimo omai languente.

La linea di progresso del classicismo:

Il classicismo, intanto, lungi dal commoversi alla rampogna puritana del frate rigorista, e dall'adombrarsi de' successi del suo giovine competitore, l'italianesimo, procedeva trionfalmente per la sua via in mezzo alla più bella fioritura d'arte che vanti la rediviva lingua dal Lazio, movendo in questa sua seconda avanzata, dalla glorificazione dell'Antichità, celebrata nelle sue *Sylvae* (1482-86) dal Poliziano, per giungere attraverso l'ininterrotto lavorio filologico sempre più vario e fecondo, agli onori della *Poetica* (1527) che le consacra il Vida; vale a dire, secondo l'obiettivo punto di vista nostro, dall'entusiasmo che prova per l'arte antica un grande artista moderno, in cui l'erudizione o il dottrinarismo non abbian soffocato il gusto e il sentimento dell'arte, alla sapiente ma fredda analisi a cui uno stilista e tutt'altro che volgare poeta, ma incapace di reagire alle impressioni dell'intima bellezza d'un capolavoro, ne sottopone la parte formale, l'unica che sappia comprendere per cavarne un sistema di regole, una precettistica dell'espressione: la meta a cui doveva fatalmente metter capo l'edonismo estetico dominante il moto umanistico. Riprova d'un tale procedimento critico iniziato in nome dell'*ars rhetorica* è il fatto che, sul culminare del ciceronianismo più fanatico nell'ambito della prosa, è posto sugli altari, per la poesia, Virgilio, novamente, ma così diversamente rispetto a Dante, maestro di bello stile, cioè di frasi, di colori, di cesure, ai nuovi poeti latini.

dal culto della forma al dogma dell'imitazione.

A. Poliziano:

Angelo Poliziano personifica il culto professato dagli Umanisti per la sapienza antica e per la poesia, che n'è « il fiore più fragrante ». Fu chiamato dai contemporanei l'Ercole della

filologia: e, difatti, più largamente e genialmente erudito del Valla e più prudente e obiettivo, raffinò il metodo filologico, dando alla filologia un suo proprio fine, non rendendola strumento di polemica contro altre forme di sapere e tendenze di pensiero. Vantavasi anzi di esser grammatico, non filosofo. per quanto nella prolusione agli *Analytica Priora*, che intitolò *Lamia*, toccasse agilmente il problema della filosofia, concependola come dispensiera di felicità. Ma sopratutto fu il vero tipo del filologo artista: ogni aspetto del suo pensiero teorico reca l'impronta della sua schietta personalità artistica. Il principio che egli propugnò nella teorica dello stile con un'elasticità degna del suo vicin grande, il Petrarca, era che l'imitazione dovesse servire allo sviluppo della propria personalità. « — Non exsprimis, inquit aliquis, Ciceronem. — Qui tum? Non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exsprimo. — ». Perciò esige un'erudizione non unilaterale e la vigile azione del gusto nell'indagine filologica: anzi il gusto è per lui senso squisito dei valori linguistici, e in nome d'esso disapprovava la composizione di commedie latine in prosa, esortando alla recita delle antiche. Rivendicando alla critica la sua libertà, difendeva in fondo la libertà del poeta e dell'ispirazione. Anche ne' riguardi della fede religiosa, odiava coloro che la ponevano in contrasto col suo sentimento di artista. Del resto — ed anche questa è un'altra singolare caratteristica del classicismo in tale momento — ripugnava istintivamente dalle teorie: o pura filologia, o pura arte. Le rettoriche e le poetiche avevano poca grazia presso di lui; e quando, forse per pagare il suo tributo a un'abitudine del tempo, si diede a tratteggiare una classificazione delle scienze e delle arti nella prelezione che s'intitola appunto *panepistemon*, non fece che ripetere con evidente indifferenza cose già trite. « Sed iam video de foece haurimus. Itaque mox paulo meliora. Sequitur grammatice ». E giunto alla *poetica*, dichiara di volerne trattare brevemente, « quod et saepius hoc ipso loco de ea peroravimus et in *Nutriciis* eidem satisfecimus, et multa cum superioribus disciplinis (si ricordi la confusione che se ne faceva in quest'età) habet communia ».

la sua teoria dell'imitazione,

e la sua poetica.

La critica nei *Nutricia* o *de poetica et poetis*,

Ma i *Nutricia* sono tutt'altro che un'*ars poetica*. Essi sono un'esaltazione della poesia data guida e signora all'umanità da Dio addolorato della supina inerzia in cui marcivano le menti e gli spiriti, e degli effetti portentosi prodotti sulla civiltà dei popoli e sulla stessa natura ferina e inorganica addomesticata

per improvviso miracolo, non appena la sapienza moderatrice unica delle cose, sorretta dalla bellezza della parola, imprese a modulare il suo canto soave, restituendo così alla mente la mente. Tale esaltazione si esplica trattando prima del modo onde nasce e funziona il furore poetico, poi delle opere multiformi, che derivano dalla mente ispirata congiunta alla divinità, e finalmente di quanti, da Orfeo a Lorenzo il Magnifico, vati, profeti, poeti, cinta la dotta fronte del lauro, passarono all'immortalità. Di tutti si accennano le opere, si tenta fissare le caratteristiche in modo da fornire quasi un artistico tessuto a quella storia della poesia, che nel pensiero dell'autore avrebbe dovuto essere ordita in un largo commento erudito. Erudizione, tuttavia, rimane egualmente — e forse era inevitabile — questa selva *de poetica et poetis,* nonostante l'entusiasmo da cui l'autore è trasportato. Ond'è che, se vogliamo cogliere nella sua parte più viva il pensiero critico del Poliziano, che è poi in gran parte quello stesso degli antichi artisticamente rifuso, secondo l'intenzione medesima di lui, dobbiamo ricorrere alle altre selve, al *Rusticus,* benchè sia una rappresentazione della vita campestre da servire d'introduzione alla lettura di Virgilio, all'*Ambra,* evocazione della fanciullezza d'Omero e esposizione dell'Iliade e dell'Odissea, coronata da un encomio al poeta intonato alla più grande ammirazione come nella corrispondente prolusione in prosa, e a *Manto,* in cui l'indovina, enumera ed esamina con brevi tocchi le opere di Virgilio, che viene esaltato su tutti i poeti del passato, del presente e dell'avvenire. Ma non dobbiamo aspettarci nulla che si possa chiamare anche lontanamente esame, diciam così, estetico. Ciò che in esse ci attrae, — e che attirava, come ha osservato il De Sanctis, quella moltitudine di dotti che venivano da tutta Europa ad ascoltare queste letture omeriche e virgiliane dell'Ambrogini, — non è l'erudizione, ma il suo gusto speciale di poeta, che ispirato vi aggiungeva le sue emozioni e le sue impressioni in magnifici versi. Non era la critica: era, — per dirla con una formula incisiva del Gaspary, — un vivo sentimento dell'opera d'arte, che, ispirando e producendo a sua volta una nuova opera d'arte modellata sulla prima, trasportava gli uditori in una condizione di spirito in cui potevano intenderla, o meglio gustarla È un atteggiamento, questo del Poliziano simile in tutto, per tale rispetto, a quello d'un altro poeta moderno non per nulla suo ammiratore e benemerito studioso, il quale

e nelle altre *selve* (critica omerica e virgiliana):

o vi riecheggia, al modo del Poliziano, i motivi poetici dell'artista celebrato (si confrontino la prima parte del *Rusticus* e le prime pagine del *discorso per l'inaugurazione del monumento a Virgilio in Pietole,* dove ricorrono persino le stesse immagini che splendono in quello, delle tortore e dei pini), o pure — e questo è modo tutto proprio e non meno culto ed efficace del Carducci, — ve li fa sentire e gustare rievocando le condizioni intellettuali e spirituali tra cui quei motivi sorsero e presero una forma: l'uno e l'altro modi affatto personali, e che non si trasmettono nè costituiscono progresso se non indirettamente. Ma il Poliziano, per virtù appunto di questa sua felice disposizione a sentire e far sentire, rielaborandola in nuova poesia, la poesia altrui, è quegli che meglio espresse e fermò, fedele al concetto del *poeta rhetor et philologus*, il tipo di questo poeta, in termini assai vivi e precisi.

l'Omero del Poliziano e quello del Vico.

Il suo Omero è veramente quel vate sapiente, quel poeta infuso di sapienza riposta e padre dell'incivilimento umano, che riverito ed ammirato in questi lineamenti per tutto il periodo della Rinascenza, il Vico doveva distruggere con dottrina tanto più profonda e con uno sguardo tanto più acuto per iscoprire poi il vero Omero, poeta selvaggio ed ingenuo, incarnazione d'una età primitiva ed eroica dalle passioni più gagliarde e più infantili. Il resto dell'attività critica del Poliziano è tutto ispirato a questo modo di sentire la poesia; e questo è ciò che importa meglio stabilire in una storia come la nostra. Le sue predilezioni speciali per altri scrittori latini anche della cosiddetta

L'ecclesticismo del Poliziano e la storia del gusto e della cultura: le prelezioni in prosa e i *Miscellanea.*

decadenza sono nuova conferma del suo ecclesticismo artistico, e rientrano piuttosto nella storia delle vicende del gusto e della cultura, e non alterano l'idea del suo metodo critico: sotto il qual punto di vista si possono studiare sempre utilmente le altre prelezioni in prosa ai corsi su Quintiliano e Stazio, Svetonio e Persio. Nè le più notevoli osservazioni dei *Miscellanea* potrebbero provare, oltre, s'intende, la sua mirabile dottrina filologica, qualcosa più del vivo senso dell'arte che fece del Poliziano il più schietto rappresentante di quanto di più fresco e vivo vantava il secolo. La stessa ispirazione del suo *Orfeo* era di quella natura: così consona al gusto dell'età per esser una celebrazione simbolica della potenza del canto, la favola piacque non tanto per la forza drammatica, quanto per la squisitezza della forma. Al qual proposito si può osservare come il Poliziano, che pure diede molta attenzione alla pittura

ed alla poesia popolare del suo tempo, alle quali chiese e fornì più d'un motivo, pochissima ne concedesse ai tragici. D'altro canto non è da meravigliarsi che in quella sua dotta e diligente rassegna dei poeti non vi debba mancare qualche buona osservazione, come quella che spiega la scarsità della poesia comica presso i romani con la loro indole grave. Ma con un concetto tutto formale dell'arte non si fa storia letteraria.

I *Dialogi* del Pontano:

Un medesimo indirizzo, le medesime cause propugnò il suo grande confratello d'arte, Giovanni Pontano, sebbene in forme quasi sempre diverse, come portava la diversità dell'ambiente in cui si svolse il suo pensiero, e del suo stesso temperamento. Inebriato della poesia da quanto il Poliziano, ma più inclinato alla speculazione e meglio disposto, in virtù dell'agitata azione pratica, ad avvertire i legami tra la letteratura e la vita o almeno l'aridità ed ottusità intellettuale di tanti eruditi pedanti del suo tempo di fronte non solo all'arte ma all'urgenza dei problemi morali, il Pontano non si obliò dietro il fantasma artistico, non lo rivisse e godè e riprodusse da poeta come il Poliziano, ma se lo pose come a distanza, anzi lo seguì nel contrasto delle impressioni che suscitava sui contemporanei, riuscendo così a sottoporlo all'analisi senza perder nulla del suo entusiasmo, a cui venne a dare naturalmente l'accento dell'invettiva e della satira: l'arte trattò e difese, insomma, come la morale e la fede, quale fatto naturale e umano considerato nel giuoco delle passioni e della riflessione. Ne nacquero quei suoi meravigliosi dialoghi, che sono insieme una rappresentazione artistica, anzi drammatica delle condizioni intellettuali e sociali del suo tempo e uno specchio vivo e fedele dei principî da lui professati, quale si sia la loro portata filosofica, intorno ai massimi valori della vita: documento storico, per ciò, di prim'ordine, quanto le *Sylvae* del Poliziano, che fa meraviglia veder passar sotto silenzio da storici della critica quali il Saintsbury. Di essi ci riguardano più direttamente l'*Actius* e l'*Antonius,* specie in que' punti in cui è discussa di proposito qualche importante questione letteraria o la discussione prende tono e andatura di sistematica trattazione teorica, quanto lo consentiva l'uso qui riflesso del *Portico antoniano,* che imponeva alle conversazioni varietà continua di argomenti.

l'*Actius*, primo ampio disegno di storiologia

L'*Actius,* tra particolari esposizioni grammaticali ed etimologiche, svolge dapprima una serie di osservazioni sulla struttura del verso per fermarsi più particolarmente sull'esametro

virgiliano sì da fornire una trattazione stilistica assai ricca del verso eroico. Di qui passa a toccare delle affinità e diversità che intercedono tra storia e poesia, tra poesia e oratoria, ma con l'esplicito proposito di sviluppare dal confronto una teoria della storia, sin allora inesplorata. Il dialogo è dunque in prevalenza teorico e reca con sè la chiara coscienza dell'arduo compito che l'autore s'è assunto. La definizione della storia è dedotta dal confronto di essa con la poesia, con la quale ha in comune le più essenziali caratteristiche. Nell'una e nell'altra si trovano mescolate la descrizione e la riflessione, a' cui corrispondono in rettorica il genere dimostrativo e il genere deliberativo. Nè a caso: perchè, se l'una è stretta dal suo peculiar fine alla verità e all'ordine cronologico e l'altra è libera per sua natura di inventare anche l'incredibile e di seguir nell'esporlo l'ordine che meglio le aggrada, entrambe cercano di dar rilievo allo straordinario e all'inatteso, rappresentare e movere gli effetti, fornire utili ammaestramenti, conferire nobiltà e fama, imitare il vario e il molteplice della natura; e entrambe si valgono di mezzi artistici spesso identici. La storia insomma non è che una poesia in prosa. In alcuni passi di Livio e Sallustio c'è tanto elemento poetico quanto in Virgilio: la loro narrazione si riveste talvolta perfino di forme metriche. Dal confronto coll'oratoria è dedotto quale dev'essere lo stile della storia. Poichè lo storico non è un avvocato, ma un giudice dei fatti e delle passioni, il suo stile deve essere casto e solenne, e, per accrescere vivacità e forza al racconto, rapido e breve, d'una brevità il più che è possibile concettosa. Sallustio ne offre l'esempio più perfetto. Da tali concetti è fatto rampollare il metodo della storia. Tutta l'orditura del racconto dev'esser disposta e subordinata al fine della forma e della rappresentazione artistica: cause ed effetti, caratteri de' personaggi, contrasti di nazioni, mire di partiti, perfino le profezie e gl'indizi, costituzioni di città, costumi, devono collegarsi in modo da metter lo storico in grado di spiegare tutta la sua virtuosità. Non è l'avvenimento in se stesso, per quanto importante, che costituisce il vero interesse, la vera drammaticità: ma la descrizione viva, la riflessione celere e profonda dello storico. Perciò i discorsi parlati, le concioni, specie quelle in cui la parola si congiunge con l'azione, non importa se fedeli alla verità effettuale purchè ispirate alla veridicità e alla verità psicologica, conseguiranno il massimo degli effetti, la maggior forza rappresentativa. Qui

storia e poesia;

lo stile della storia;

il metodo della storia;

le concioni;

si apre l'adito alla soggettività dello storico; ma questi dovrà pur sempre rimanere il banditore della virtù, il maestro della saggezza, esaltando e umiliando, ridendo e piangendo sul mutevole spettacolo della felicità umana, simile in ciò anche e tanto al poeta, da rendersi libero di rappresentare il non accaduto o il non tramandato, purchè in concordia con le leggi della verisimiglianza. Chi non ammira come vera la splendida descrizione che fa Livio del congedo d'Annibale dall'Italia, anche se non può garentirsene la fonte? Del Pontano non può dirsi con ciò che il contenuto della storia sia del tutto estraneo o indifferente alla forma della rappresentazione: ma in sostanza è per lui in essa la vera nobiltà e utilità della storia. Principalmente in virtù della sua forma artistica la storia è l'aralda dell'immortalità e la maestra della vita. Tale nella sua forma più schematica la concezione che il Pontano ci offre della storia: concezione ampia ed organica, elaborata con profondità di dottrina e squisitezza di gusto e sentimento finissimo dell'arte classica; ma non tale, come ognun vede, da oltrepassare la cerchia delle dottrine rettoriche dell'Umanesimo, delle quali anzi è lo specchio più terso e più vivo.

contenuto e forma.

Teoria interamente umanistica

L'*Antonius*, invece, ha carattere prevalentemente critico. Fra i dibattiti che meglio c'informano del metodo critico del Pontano, più che quello sulla supremazia di Cicerone e Quintiliano nella definizione del fine dell'oratore, e più ancora dell'altro tutto satirico contro i grammatici, sono da segnalare le dispute circa la descrizione virgiliana dell'Etna paragonata a quelle di Claudiano e di Pindaro e la descrizione pure virgiliana della fama paragonata a quella di Omero. Ognuna delle tre rappresentazioni dell'Etna — osserva il Pontano — ha un suo particolare motivo: Virgilio, infatti « nec rei causas exquirit, ut Claudianus, nec spumantis materiae flumina ostendere vult, ut Pindarus »; ma ritrarre l'impressione di profonda paura che Enea ricevette da quel meraviglioso e terribile spettacolo, la cui figurazione riesce così di una perfezione mirabile non solo nel suo logico svolgimento, ma anche nei più minuti particolari, tutti determinati da una piena conoscenza della psicologia del personaggio. Virgilio volle fare opera tutta dissimile da Pindaro, e non servirsi delle sue similitudini, ma *rebus ipsis inhaerens* e in tutto rispettoso della *dignitas* di Enea, non distaccarsi dallo spettacolo che riempie d'ammirazione *aures et oculos et animum*. È esuberanza? « Sed haec exsuperantia poëtarum

L' *Antonius* e la critica dei paralleli;

Virgilio, Claudiano e Pindaro;

est propria et haud scio an alibi magis quam hic deceat ». A Pindaro può servire di scusa il genere lirico: « at Virgilius implenda erat tuba illa heroica et magno personandum ore neque ut illi succinendum, qui a lyra sua non ita longe recessit ». D'altra parte non dovrà il poeta epico servirsi di certe espressioni violente come *prorumpo*, che sono accolte anche dagli storici? « Non dicet poëta *globos* cum idem verbum ab historicis non reformidetur? Non dicet *lambere sydera?* » Torni dunque Favorino alla sua filosofia e lasci ai poeti giudicare di poesia (non sembra anche questa una voce dei giorni nostri?). « Caeterum non omnium esse de liniamentis, inumbrationibus, artificioque poëtarum iudicium ferre, quae praeterquam a poëtis ipsis vix cognoscerentur. Quod in pictura quoque contingit, in qua multa sunt, quae nisi summi etiam artifices non videant ». Analogamente dimostra non esser affatto sostenibile l'accusa lanciata contro Virgilio d'aver a sproposito imitato nella sua descrizione della fama quella omerica della contesa per esser la contesa sempre tale anche se arriva alla guerra, mentre, la fama cessa di esser fama quando è immensa e diventa *notio rei iam cognitae*. Altra è l'intuizione di Virgilio, il quale, oltre a serbar nettamente il concetto di fama, fa che essa *condat caput* non già *inter sydera,* ma *inter nubila*. Sono di quelle censure, osserva l'interlocutore, che Antonio metteva sempre in ridicolo, come l'altra rivolta a Virgilio di non aver mantenuto, nel far apparir nei combattimenti i guerrieri, l'ordine in cui essi comparivano nella rassegna, come aveva fatto Omero. Che critica è mai codesta? E la discussione si chiude con un elogio a Omero e Virgilio, e con un interdetto contro tutti i loro possibili detrattori.

Virgilio e Omero.

Da questa rapida esemplificazione e da questo breve riassunto, ognuno che ci segua, avverte facilmente che cosa abbia messo di proprio in tali discussioni il Pontano e quanta parte vi abbiano le teoriche e i metodi del suo tempo. Un tono più elevato, una più larga e precisa cultura, un senso dell'arte più sicuro e più vivo, un'osservazione più penetrante, ci avvertono subito che siamo in presenza d'una grande personalità, che si muove, senza sacrifizio del suo fine gusto, entro la cerchia delle teoriche imperanti, cui essa anzi tenta di assoggettarsi. Talvolta par veramente che questa cerchia sia infranta e la vista spazi nel puro cielo dell'arte. Ma le teoriche permangono anche nel vivo dei più fini e acuti giudizi; dove non è difficile avvertire il falso concetto della forma che s'adatta al

Il vero progresso nella critica del Pontano.

contenuto e non è perciò tutt'uno con esso; e quando poi si è a ragionare le belle e felici intuizioni, quale è indubbiamente la difesa della sincerità della rappresentazione virgiliana dell'Etna, le vecchie idee rettoriche eccole tutte a farsi valere: e peggio accade quando si tenta di assorgere a una teoria generale. Tutta l'analisi che si fa dell'arte virgiliana, non s'allontana dal metodo che abbiamo visto praticato dal Trapezunzio. Valga un solo esempio, tratto dalla prima osservazione che si espone dopo esaurita la metrica generale. « Quae res quoniam exemplo quam dictione sit manifestior, sumam principio ex ipso Aeneidos versum illum

Multum ille et terris jactatus et alto.

Plenus hic quidem versus canorus, gravis, numerosus, quae laus tota existit de collisione vocalium statim repercussa eaque ingeminata. Quod si dictionem eam subtrahas quae est *ille,* ac dicas: Multumque et terris jactatus et alto, mirum est quantum de versus ipsius dignitate, gravitate, magnitudine detrahatur ». Bisognerà, pertanto, andar bene intesi sul significato della qualifica elogiativa di « minuta finissima analisi estetica » che si suol dare a questa specie di osservazioni riguardanti in genere soltanto il lato meccanico ed esteriore della forma poetica. Bisognerà guardarsi dal proclamare che il Pontano primo intese mostrare che la storia ha il suo lato artistico, quando tutta la rettorica umanistica, sulle orme dell'antica, intese alla ricerca d'un criterio per distinguere la storia dalla poesia. Eccessivo poi addirittura e antimetodico è il definir « trattato d'arte poetica » quei principî stilistici di versificazione che il Pontano illustra o la rassegna delle qualità che costituiscono lo stile poetico, e chiamare « ampia discussione, nuova nei risultamenti, sull'origine, i mezzi e lo scopo della storiografia », quanto il Pontano espone nell'*Actius* circa l'*ars historica* in piena concordia con lo spirito del tempo, se anche con più larghezza e ingegno di tutti. Più accorto di studiosi recenti, il Tallarigo seppe vedere nei raffronti stabiliti dal Pontano tra storia, poesia e oratoria, « il parallelismo della vecchia rettorica, ch'era allora giovanissima », e avvertire che il contrattacco del Pontano alle pedantesche critiche de' modelli fatte a Virgilio non distrusse ne' suoi principî il sistema critico dell'avversario, « che sarebbe stato progresso troppo superiore alle idee del secolo », sebbene anch'egli si sia lasciato sfuggire esclamazioni eccessivamente ammirative e asserzioni non del tutto esatte sul

valore e l'originalità delle idee del Pontano, come quando a proposito della critica de' modelli fastidita dal Panormita, cioè dal Pontano stesso che gl'intitola il Dialogo e ve lo fa principale interlocutore, osserva che tale critica « ha durato sino ai primi anni del secolo presente (il XIX) e che il De Sanctis la rimproverava al signor Saint-Marc Girardin », quasi che il Pontano fosse stato un precursore assai prossimo del De Sanctis.

Le leggi dell'imitazione e la rettorica umanistica nel pensiero e nelle indagini de' dotti:

Lo spirito rettorico, incapace d'impedire alle anime artistiche come quelle del Poliziano e del Pontano, d'effondersi in tutta la loro libertà e di gustare con gioia sincera ogni voce poetica, pur tiranneggiandone la coscienza teorica, alimentava invece e dirigeva con impero sempre più assoluto il pensiero e l'indagine de' dotti, a cui era negata la gioconda creazione e concessa solo la libertà di impadronirsi della sapienza antica, di analizzare freddamente gli artifici della forma esteriore e proporsela a modello. Quasi tutta la loro attività nelle sue varie manifestazioni tende ora a quest'unico scopo. Attorno al problema dell'imitazione convergono gli sforzi più vivi degli studiosi: farsi uno stile, è il sogno d'ognuno, e nessuna fatica sembra a ciò troppo ardua o aspra: e si continuano a studiare i rapporti tra le varie discipline del canone, perchè ciascuna giova o è necesssaria a raggiungere il fine, nel quale poi si concentrano e si assommano tutti i buoni effetti, tutte le virtù dell'Umanesimo. Che più? La rettorica — proclamava ancora intorno al 1480 dalla sua cattedra dell'archiginnasio romano il padovano Andrea Brenta, — non è soltanto maestra del dire, datrice di beni e utilità al genere umano, fondamento della vita civile, della difesa delle leggi e della moralità, senza cui le altre discipline non si reggerebbero, ma è maestra della stessa azione pratica: oratore e attore sono tutt'uno. « Quid aliud sibi vult sapientissimus poëtarum Homerus cum Phoenicem a Peleo cum Achille, eius filio, ad bellum Troianum missum introduxerit

μύθων τε ῥητῆρ' ἔμεναι πρηκτῆρά τε ἔργων

nisi ei ut dicendi rhetor esset rerumque magistrum »? Per effetto di tale predominio della rettorica un trattatista della fine del secolo, A. Mancinelli (1452-1505), confondeva ancora con Quintiliano la poesia cogli studi dell'umanità, come appare dal titolo stesso del suo trattato e meglio ancora dalle virtù che richiede al poeta: « in rebus spiritus et in verbis sublimitas

De poetica virtute et studiis humanitatis di A. Mancinelli;

et in affectibus motus omnis et in personis decor ». L'interpretazione allegorica non cessò di farsi valere anche nei tempi floridi della Rinascenza, secondo quanto è dato arguire dalla definizione che del poema dava il carmelitano Battista Spagnoli, detto Battista Mantovano (« un genere letterario legato dalle severe leggi del metro e avente le sue verità fondamentali nascoste sotto l'espressione della favola »), ma sono ormai voci di solitari. Il valore della poesia era tutto nel suo stesso artificio formale. È il tempo in cui, mentre le indagini filologiche si allargano a conquistare nuove regioni alla cultura, specie nei riguardi del greco, divampano più ardenti le contese sul criterio da seguire nell'imitazione, trionfando, nell'intensificarsi degli studi sulle opere rettoriche di Cicerone, il ciceronianismo, sul cui codice, prima che esso fosse ferito a morte dalla satira di Erasmo, il più famoso dei ciceroniani più rigidi, Paolo Cortesi (1465-1510), componeva quel suo tanto citato *Dialogus de hominibus doctis* (c. 1490), che, se non è come lo vuole il Sabbadini, il « primo libro di vera critica letteraria e stilistica », deve essere però apprezzato come un tentativo d'una storia della cultura umanistica considerata sotto l'aspetto principale della forma, testimonianza quanto mai chiara e frutto insieme maturo delle idee e del metodo critico di questo fervido periodo.

trionfo del ciceronianismo

in una rassegna *de hominibus doctis*,

« Quello che mi potrai rimproverare », ribatteva il Cortesi al Poliziano, a proposito del modello preferito, « è di non saperlo imitare, ma non per questo mi avrai dimostrato che io non devo imitarlo. Un autore, pur che sia, bisogna imitarlo; l'imitazione è legge naturale. Coloro che non vogliono imitar nessuno e ottener fama senza ritrarre nulla di chicchesia, mancano nello stile di robustezza e forza ». Su questo principio, che contiene il germe d'un'intera poetica, è costruito il *De hominibus doctis*, dove si ragiona di quasi un centinaio di poeti e prosatori, anzi di *dotti*, col motto ciceroniano: « Ego tamquam criticus antiquus judicaturus sum ». Il dialogo, che si finge avvenuto sul lago di Bolsena, tra un Antonio, l'espositore, e Paolo e Alessandro Farnese, e che è dedicato a Lorenzo il Magnifico, ha per iscopo di cercare « quanti et quales in *disertorum* numero habiti sint ». Antonio ha appena incominciato l'esposizione dal Crisolora, dal primo cioè dal quale nel 1398 furono importati gli studi greci in Italia, che Alessandro l'interrompe per osservargli d'aver capito come

primo tentativo d'una storia della cultura umanistica:

tale inizio non sia se non un pretesto per escluder Dante e il Petrarca. Ma Antonio si scusa adducendo d'aver voluto cominciare da quello da cui tutti gli altri derivarono la loro dottrina, e insistendo Alessandro, lo contenta parlandogli de' due trecentisti. Il grazioso episodio è già per se stesso una rivelazione. Ma a noi giova meglio, a dar in breve un'idea del metodo del Cortesi, riassumere il suo giudizio, che è d'una chiarezza mirabile in ogni minimo particolare. — Non si può negare lo studio ardentissimo che Dante e il Petrarca fecero dell'antichità. « Sed in Dante, tamquam in veteri pictura, detractis coloribus, nonnisi delineamenta delectant ». Tuttavia bene a diritto la fama l'onora. Il suo poema dimostra facilmente l'incredibile grandezza dell'ingegno. Fa davvero maraviglia che abbia osato trattare in volgare una materia così difficile, così astrusa, riuscendo sottile e arguto nelle sentenze, acre nel riprendere, tutto nervi nell'approvare, sebbene talvolta oscuro. Nel movere le passioni poi non è credibile quanto sia concitato e veemente. Così avesse potuto esprimere i suoi pensieri in latino con quel magistero con cui illustrò l'italiano! — È l'applicazione piena della rettorica del Trapezunzio, al quale infatti, come al maggiore teorico dell'età, il Cortesi suol riferirsi, e di cui fa un esplicito elogio chiamandolo *bonus sane Rhetor* e mettendo in rilievo il fatto che egli « adhibuit in scribendo illa adjumenta, quae habuerat a Peripateticis, *qui praeter caeteros Philosophos rationem dicendi latioribus quibusdam praeceptis complectuntur* ». Gli altri giudizi sono tutti elaborati da tale punto di vista; ma non per questo si leggono con minore interesse, non solo per questa corrispondenza perfetta con la teoria dominante e per la varietà che pur presenta una tale galleria di uomini dotti, ma anche per le molte questioni secondarie e pur vitali che il Cortesi intravvede e si pone, ancorchè non sempre le risolva. Per l'età è un critico completo: non ha solo la sua brava estetica; ma anche una sua teoria della critica. Nel suo predecessore Sicco Polentone loda l'indipendenza del giudizio; lamenta, come s'è visto, la mancanza d'un'*ars historica*; e, a proposito del Valla, senza disconoscere l'eccellenza sua nella trattazione teorica dello stile, rileva le sue deficienze di scrittore, osservando che la pratica è ben altra cosa dalla teoria.

Il giudizio su Dante.

Continuando l'opera del Polentone e del Cortesi e soddisfacendo al duplice bisogno che gli Umanisti sentivano d'affer-

Rassegne di contemporanei: *De pöetis urbanis* di Fr. Arsilli (1524).

mare la propria superiorità sugli antichi e di deplorare l'avarissimo secolo che aveva chiuso le porte in faccia alle Muse — quanto diverso per loro da Augusto quel Leon decimo, dal cui nome i posteri intitolarono quel medesimo secolo! — l'Arsilli, nel suo *De poetis urbanis ad Paolum Jovium* (1524) potè elencare un centinaio di poeti — ora i dotti erano principalmente poeti — della sola Accademia romana, passandone in rassegna ed esaltandone con le consuete lodi i componimenti d'ognuno. Nel Bembo, p. es., l'Arsilli trovava mirabile che, nato a Venezia, sapesse esprimersi con eguale eccellenza in toscano e in latino.

e di antichi: *De poetis latinis* di Pietro Ricci (1465-1505)

Peraltro non mancò chi, seguendo l'indirizzo del Poliziano, ma in vil prosa, ripigliasse la rassegna dei poeti antichi del Lazio, estendendosi da Ennio a Sidonio Apollinare. Questi fu un discepolo del Poliziano stesso e editore di versi suoi e del Pontano, Pietro Ricci *(Petrus Crinitus)*, il quale compose cinque libri *De poetis latinis* (1505), seguendo un criterio non rigorosamente cronologico e adottando, come all'incirca aveva fatto il Polentone, la classificazione di epici, comici, tragici e lirici. Ma anche qui manca qualsiasi accenno a dare un organismo alla materia. Di ogni autore si offre un profilo, mescolando notizie biografiche e giudizi elogiativi già formati fino dalla antichità e formulati, come le lodi che il Crinito vi aggiunge di suo, sui pregi rettorici della forma. Più che del gusto personale del compositore, il volume è documento del generale modo di sentire sugli antichi poeti: legge l'imitazione, passivo il giudizio dell'arte antica; il classicismo si stereotipava, per la decrepitezza del criterio stesso che l'aveva destato. La bellezza formale, del resto, sola non appagava più, c me non aveva appagato gli stessi critici antichi; il valore d' un' opera era nella sua antichità: *antiquus* non era soltanto un sinonimo di *pulcher*, ma qualcosa di più. Di Ennio p. es. il Crinito ripeteva con profondo ossequio l'encomio che gli tributò Quintiliano, qui « eum summopere commendat; parique veneratione colendum atque adorandum statuit, qua sacra vetustate lucos; in quibus grandia et antiqua robora non tantam habent speciem, quantam religionem ». Di Plauto si ripete quel che ormai era divenuto un luogo comune: spirito colto e allegro, le cui commedie sono piene di giocondità e di grazia. Di Terenzio, dopo aver detto che fu di « tanta sermonis elegantia et proprietate ut eruditorum indicio nihil perfusius aut absolutius

Il concetto di *antiquus*;

in eo scribendi genere habitus sit apud latinos », si riferisce, tra gli altri, il giudizio di Donato, il quale lodava in Terenzio la singolarità dello stile ugualmente lontano così da quello gonfio della tragedia, come da quello piano della storia. Qui si sente — non importa se sulla falsariga degli antichi grammatici — il bisogno d'individuare il problema artistico, di distinguere cioè la personalità dell'uno da quella dell'altro, e quanto a ricerca di caratteristiche ormai il fine gusto dell'età aveva prodotto i suoi buoni effetti, sia pure massimo quello d'essersi appropriato quello de' vetusti predecessori; ma vero progresso non poteva derivare alla critica da tale individuazione, sino a tanto che il criterio fondamentale rimaneva la forma esteriore, e le parole *tragedia, storia, comici, lirici* non soggiacevano a un'analisi interiore, cessando di servire a classificazioni puramente materiali.

stasi critica dei problemi individuali.

La *Poetica* del Vida ultima espressione della teoria letteraria dell'Umanesimo.

Or codesto criterio con cui già nella prima metà del Quattrocento si erano studiati gli scrittori antichi, combattute le polemiche tra Umanisti e sostenitori della lingua e letteratura nazionale, costruiti trattati come quello del Trapezunzio, e s'erano recentemente elaborate tra opposte vedute le teoriche dell'imitazione, e giudicati, oltre che gli oratori, i poeti, così antichi come moderni e contemporanei, ne' modi diversi propugnati dal Poliziano e dal Pontano e dai loro avversari e seguaci, codesto criterio doveva ricevere il suo finale e completo svolgimento, dopo la lussureggiante fioritura d'arte a cui s'era dischiusa l'anima umanistica, esplicandosi e organizzandosi in teoria della forma specificamente poetica. Invero l'Umanesimo non era rimasto privo d'una tale teoria: la stessa classicità gliene aveva tramandata una che difficilmente si sarebbe potuto, non che superare, agguagliare, e che esso riverì di fatti più d'ogni altro sistema critico, intendiamo dire l'*Ars poetica* d'Orazio; ma esso volle averne una sua propria e più appropriata alle sue tendenze, e trovò in quella del Vida ciò che cercava. Questo avvenne senza dubbio principalmente in virtù del bisogno prepotente, tirannico che sentirono gli Umanisti d'imitare in ogni genere letterario e filosofico i capolavori classici, e il modello oraziano era troppo attraente, perchè a taluno non venisse il desiderio di tentarne una copia; ma anche perchè, se lo spirito che animava l'attività artistica dell'Umanesimo era il medesimo di quell'epistola, il problema essenziale era alquanto diverso, era il pro-

L'*Ars* oraziana e l'Umanesimo.

blema dell'imitazione formale, e diverse, di conseguenza, le vie di risolverlo. La *Poetica* del Vida rispondeva a tale necessità, e per questo e per esser modellata sull'oraziana e per riflettere in sè, sebben freddamente, gli splendori dell'ammiranda mite arte di Virgilio, è da ritenersi la più chiara espressione delle tendenze pedagogiche e delle teoriche letterarie dell'Umanesimo giunte al loro pieno sviluppo; nè deve perciò far meraviglia che sia apparsa molti anni dopo la *Rettorica* del Trapezunzio e un decennio appena avanti la risurrezione della *Poetica* aristotelica, che doveva aprire la nuova e più importante fase della critica del Rinascimento.

Idee critiche del Vida:

In forza di ciò sarebbe vano cercarvi una risposta razionale, che ormai urgeva sempre più, alla domanda: che cos'è la poesia. Il Vida una tale domanda, pur tra tante invocazioni ad Apollo e alle Pieridi e esaltazioni calorose della loro virtù, non se la pone neppure. La sua *Poetica* — essenzialmente diversa in ciò da quelle più notevoli che il Cinquecento sarà per produrre — è, sotto l'elegantissima veste, una pura precettistica assai elementare, una di quelle *guide al comporre*, fatte d'incitamento al culto della divina arte della poesia, di norme per l'educazione del furore poetico, di consigli circa il momento opportuno a dargli libero sfogo, di cautele, di regole, d'esempi per la composizione ed espressione formale, di cui è tanto ricca la nostra letteratura scolastica d'ogni tempo. Merita pur tuttavia che indugiamo alquanto sul suo contenuto più sostanziale, ch'è di quelli che meglio illustrano gli spiriti e le tendenze di tutto un momento storico dell'importanza di quello che essa rappresenta. Nel primo libro, dopo la parte generale programmatica, è svolto il sistema educativo per una buona preparazione dell'esercizio della poesia:

a) propedeutica educativa;

> at prius aetati tenerae quae cura colendae
> dicendum, quantus puero labor impendendus,

propedeutica facilmente immaginabile, che non manca di consigliare secondo le vedute umanistiche, oltre lo studio de' poeti e in ispecie di Virgilio, poeta sovrano, quello de' prosatori, segnatamente di Cicerone, *decus Latii, magnae lux altera Romae*. Compito del secondo libro è insegnare

b) canoni per la composizione;

> . . . reperire apta, atque reperta. . .
> digerere, atque suo quaeque ordine rite locare.

E qui entra in funzione la rettorica con tutte le sue sapienti

malizie. Una delle principali virtù del poeta è di suscitar subito l'interesse più ardente ne' lettori. Come ottenerlo? Non chiamando le cose col loro nome, ma adombrandole nelle perifrasi, perchè

la perifrasi,

> sublustri e nebula rerum tralucet imago
> clarior et certis datur omnia cernere signis.
> Hinc si dura mihi passus dicendus Ulysses,
> non illum vero memorabo nomine, sed qui,
> et mores hominum multorum vidit et urbes
> naufragus eversae post saeva incendia Troiae.

e l'*animorum suspensio*;

Inoltre tirando in lungo la narrazione, in modo che i lettori siano tormentati dall'ansia della sospensione. Naturalmente occorre che

> semper nutu *rationis* eant res:

ragione, natura e arte;

occorre « laxas dare cautus habenas », e seguire la *natura*, come sempre fecero i poeti *qui*

> hanc *unan* vates sibi proposuere *magistram*

e conservarono a cose, persone, divinità i loro caratteri. E quando debbansi rappresentare gli artifizi dell' inganno, come quelli di Sinone e di Ulisse,

> nec te oratores pigeat, *artisque magistros*
> consuluisse....

c) elaborazione formale;

Ma la rettorica spiega le sue forze migliori nel terzo libro dedicato all'elaborazione formale, che costituisce l'interesse maggiore del trattatista, e cioè il pregio maggiore dell'artista:

> Nunc autem linguae studium, moremque loquendi
> quem vates, Musaeque praebent atque auctor Apollo
> expediam, curam extremam, finemque laborum.

i colori rettorici;

Anzitutto devesi fuggire l'oscurità; la luce si può fare in mille modi: tentali tutti; prendi tutte le sembianze, partorirai immenso diletto; vesti le cose d'insoliti colori, perchè trasfigurate siano più attraenti: le battaglie saranno descritte come incendi o irrompenti fiumi, e l'infuriare del fuoco al contrario susciti l'idea delle belliche pugne:

> tum specie capti gaudent spectare legentes.

Lo splendore delle immagini nobilita l'umiltà della materia. L'attività umana nella pratica seguì un medesimo ritmo, e dalle rozze capanne derivò le magnifiche reggie. Ma nell'uso dei traslati non deve mostrarsi il sorverchio sforzo: essi devono appa-

rire naturali e spontanei. Così conviene esser prudenti nel servirsi del numero e nell'appropriar al genere il dire:

il *decoro* nella scena e nella lirica;

> Multa decent scenam, quae sunt fugienda canenti
> aut Divum laudes, aut Heroum inclyta facta;

conviene aver buon gusto nella scelta dei vocaboli

> ut nitidus puro versus tibi fulgeat auro.

E non aver paura di giovarsi delle immagini altrui: infelice l'artista che, confidando nelle sole sue forze, ricusa *fida sequi veterum vestigia*:

l'imitazione e la citazione degli antichi; neologismi;

> Saepe mihi placet antiquis alludere dictis
> atque aliud longe verbis proferre sub iisdem.

Si possono coniare nuovi vocaboli; e non è da credere ai soli poeti.

> Ipse suis Cicero thesauris omnia promit.

La massima cura è da riporre nell'ottenere l'armonia imitativa. Non basta chiuder bene i ritmi e chiarir le cose con la forza de' vocaboli: i poeti

l'armonia imitativa

> omnia sed numeris concordibus aptunt
> atque sono quaecumque canunt imitantur, et apta
> verborum facie et quaesito carmine ore.

L'armonia imitativa non è cosa arbitraria, ma ha la sua logica nelle cose che rappresenta:

e la sua logica interna;

> Tum, si laeta canunt, hilari quoque carmine vultu
> incedunt, laetumque sonant haud segnia verba.

Il verso deve adattarsi a tutti i momenti, a tutti gli aspetti, a tutte le situazioni: infuriare, precipitarsi, languire, rumoreggiare, secondo i casi. Viene infine l'opera della revisione *(limae labor et mora)*:

limae labor et mora; glorificazione di Virgilio.

> arduus hic labor, hic autem durate, poetae.

Mutare, rimutare, aggiungere sempre nuovi fiori e colori. Gl'insegnamenti si chiudono con un inno entusiastico di gratitudine a Virgilio, suggellato dal giuramento di voler lui solo sempre seguire, coltivare, onorare, adorare:

> ... te sequor unum,
> o decus Italiae, lux o clarissima vatum,
> te colimus, tibi serta damus, tibi thura, tibi aras.

Ho chiamato precettistica elementare la *Poetica* del Vida, ma elementarità non è sempre semplicismo, e, nel caso presente, è invece spesso quintessenza prodotta da matura e chiara riflessione, da capacità consumata a dire con elegante sem-

Maturità dell'*umanesimo* e primetraccie di *aristotelismo* e *nazionalismo*,

i tre elementi fondamentali della poetica classica.

plicità e fondere in un sobrio disegno cose varie e non facili lentamente elaborate attraverso il pensiero d'un'intera generazione. Tutto il classicismo, nello stadio a cui erano pervenuti i suoi elementi fondamentali, si rispecchia in questa Poetica. Nella glorificazione di Virgilio è entrata indubbiamente la coscienza che l'epica sia la più nobile forma di poesia: e sebbene sulle tracce di Orazio, s'è accennato al *decorum* nella tragedia e nella poesia lirica che canta gli Dei e gli eroi, s'è destato insomma un interesse più intimo verso il problema de' generi: Aristotile non c'è direttamente, ma c'è già qualcosa in questo dello spirito aristotelico. Più chiari segni dell'influenza d'Aristotile non mancano anche in opere anteriori alla *Poetica* del Vida, così nelle prefazioni alle tragedie che, come la *Sofonisba* (1515) e la *Rosmunda* (1516), tentano applicare la sua teoria drammatica, come in taluni trattati quali le *Antiquae Lectiones* (1516) di Celio Rodigino, chiamato dallo Scaligero *omnium doctissimus praeceptor noster*. Egualmente, accanto alla teoria dell'imitazione degli antichi, sono messi in rilievo dal Vida, quegli altri principî su cui sorge il classicismo, cioè l'imitazione della natura e l'autorità della ragione. *Natura e ragione* sono già nel Vida due voci che conviene ascoltare attentamente ad attuare in modo perfetto l'ideale dell'imitazione de' classici. Ma attorno a questa è il suo principale e più vivo interesse e sforzo, spingendola egli fino al punto da concedere agli artisti la facoltà di servirsi, nel modo più largo e senza scrupoli di plagio, delle immagini e delle espressioni altrui: copia dunque, non solo, ma anche mosaico; e dando il più ampio e minuzioso svolgimento alla dottrina dell'armonia imitativa. Il *poeta rhetor et philologus* ha raggiunto ormai tutta la sua arte e Virgilio ne è la più alta e completa incarnazione.

La negazione savonaroliana dell'arte: l'*Apologeticus in poeticen*:

Contro una teoria siffatta dell'arte, a cui corrispondeva nella pratica una produzione abbagliante, multiforme, piegata a tutte le sfumature dello stile, contro questa generale ebbrezza degli spiriti, già molti decenni innanzi l'apparizione della *Poetica* del Vida, aveva scagliato la sua protesta, rinnovando la condanna platonica, fra Girolamo Savonarola. Non che il grande riformatore negasse la poesia recisamente: sosteneva anzi la necessità di costruire l'arte poetica su principi razionali; ma la sua concezione si risolveva in una vera negazione di ciò che comunemente s'intende per poesia; cioè della creazione artistica. La poesia per lui è una parte della filosofia razionale,

essendo suo oggetto l'*exemplum* ch'è *pars entis rationis*, e viene definita *cognitio syllogismi qui dicitur exemplum*, cioè del sillogismo in cui, secondo i primi analitici, *medium extremo inesse ostendit per id quod est simile tertio*. Compito della poetica « docere ex quibus et qualibus exemplum constituatur: et quibus modis: et similitudinibus ad diversa genera; et ad diversus status hominum conditionesque negociorum, si syllogismo uti debeamus ». È dunque, come la dimostrativa, la rettorica e la topica, strumento e suppellettile delle altre scienze (divina, morale, reale, naturale). Fine del poeta *inducere hominem ad aliquid virtuosum per aliquam decentem reprehensionem* procedendo dal particolare. La *similitudo* e ogni altra sorta d'ornato non sono che espedienti a integrare e rafforzare la debolezza logica del particolare. Ed essendosi osservato come l'anima nostra si diletti fortemente in canti e armonie, furono escogitati dagli antichi poeti metri, piedi e numeri, che non costituiscono perciò l'essenziale della poesia, ma solo l'accidentale, e possono anche mancar del tutto. Chi sappia solo elaborar metri e non abbia cognizione dell'esempio sillogistico, si può chiamar poeta quanto può esser chiamata giovane una bella vecchia. Se la poesia consistesse solo in ciò che dà la *natura* e non in ciò che si acquista per la scienza, potremmo chiamar poeti, oratori e logici, tutti, rozzi e civili, e anche le donne. La vera scienza è de *incorruptibilibus et sempiternis*: la struttura poetica formale, la sapienza de' piedi e delle voci è *secundum placitum hominum* e mutevole. L'integrità della locuzione non è che la conservazione della consuetudine fermata dall'*autorità degli antichi*. Starsene a questa autorità è asservire il nostro intelletto. E coloro che si dicono poeti, perchè si formano una scienza di parole e non di cose, si gloriano d'un nome falso. *Et fere omnes nostri temporis poetae tales sunt*. Vana illusione che giustificano paragonandosi ai profeti, perchè cantarono in versi le cose divine, e perchè la Scrittura fa uso di similitudini e di metafore. Quale confusione! Scienza divina l'oratoria, perchè gli oratori trattano di cose divine, teologia la logica perchè pervade il testo della Scrittura! Sarebbe il caos. L'arte poetica ha un obietto formale, ed è l'infima delle scienze speculative. I profeti scrissero in versi le cose divine, ma non per questo si servirono dell'arte poetica, che non ha nulla che fare con la maestria del comporre in versi, e se si servirono de' versi fu solo per allettare gli animi infermi.

la poetica strumento formale della filosofia razionale;

la forma metrica;

la *natura* e la *scienza*;

l'*autorità degli antichi*;

poesia e Scrittura;

poeti, profeti e padri;

Tra i versi de' poeti gentili e de' profeti la distanza è immensa: lì c'è nascosto il laccio del demonio, qui lo spirito santo. La loro eloquenza pasce le orecchie, ed è vana, è una nave dipinta e inghirlandata che s'allontana sempre dal porto: gli oratori sacri invece, pieni in brevissimo tempo della facondia della Scrittura, senza gran difficoltà soggiogarono a Cristo e alla sua dottrina tutto il mondo rilluttante e persecutore crudelissimo. Gerolamo, Agostino, Ambrogio, difensori e espositori della dottrina cristiana, usarono, è vero, magniloquenza; ma non quelli sono da condannare che fecero tale uso della rettorica e della poetica, di sopra lodate quali parti della filosofia razionale, si la vanissima superbia di coloro che « se omnia scire arbitrantur cum nihil sciant, et cum non habeant nisi dactyli et spondei numerorumque cognitionem, quam probavimus non esse scientiam et gloriantur se omnes habere scientias, cum nec ipsam quam putant se habere poeticam scientiam teneant ». Quei dottori seppero far buon uso delle lettere profane imparate prima d'aver gustato il miele soavissimo delle Scritture. Inoltre essi dovettero più acremente pugnare contro la nostra vanità che io non debba. Leggete Girolamo, « qui prisca prae ceteris redolet eloquentia », e vedrete come morda la vana superbia e l'eloquenza e la sapienza del secolo. L'interpretazione ecclesiastica benchè abbia la bellezza dell'eloquenza, deve fuggirla e dissimularla, perchè non sembri parlare a cenacoli letterari, ma a tutto il genere umano. « Vivite, poetae et oratores, ac philosophi sicut ipsi vixerunt, et vestram sapientiam linguaeque nitorem Christo domino consecrate, et digito superponam ori meo ». Il vero senso spirituale (allegorico) non lo può avere altra scienza che la Sacra Scrittura. Voi non avete idea di quel che sia il vero senso letterale. « Litterale quippe sensum dicimus non illum quem sonant voces et literae, ut ipsi poetae grammaticique credunt, sed illum quem auctor per illos voces et literas principaliter intendit ». Quando la Scrittura nomina il braccio di Dio, intende la divina virtù operativa, questo è il vero senso letterale della espressione. Il quale senso letterale (cioè allegorico-spirituale) richiede come suo fondamento un fatto reale, storico, preordinato a significarne un altro, quello cioè che l'autore vuol esprimere. Vano e condannevole è pertanto lo sforzo di coloro che vogliono allegorizzare la storia romana che non fu preordinata a nulla significare, tirandola a esprimere quel che solo la scrittura esprime. Insomma nessuna

il vero senso letterale;

solo il divino può essere allegorizzato;

scienza tranne la Sacra Scrittura ha un vero e proprio senso spirituale. Altro è servirsi delle metafore, come fa la Scrittura, per la necessità e la grandezza delle cose da esprimere, altro è servirsene per diletto o per mascherare la vacuità. Il velo allegorico del teologo è richiesto dalla necessità di far risplendere il raggio divino, quello del poeta copre la debolezza delle sue invenzioni. E se anche il poeta usasse a tal fine delle metafore, non per questo l'arte poetica diverrebbe teologia, non riferendosi le metafore all'essenza della scienza, ma piuttosto all'ornato. La filosofia di Platone non è arte poetica, sebbene adoperi le metafore. La poesia, come comunemente s'intende, è oscenità. Qual utile può venirne alla religione? Ben fece Platone a scacciare i poeti dalla Repubblica, e meglio farebbero i principi odierni a espellerli dalle città loro, gettando sul rogo tutte le loro opere, esiziali alla gioventù. Anche se siano più eloquenti di Demostene e Cicerone, meglio è che i costumi cristiani risplendano per minor eloquenza che per l'eloquenza perdere Cristo. Anche i poeti che non scrissero di amori e cose turpi, è da discutere se siano utili alla religione. Infatti i poeti che non ancora seppero parlare delle cose divine, allorchè si provano a lodar Cristo e la Vergine, non riescono che a bestemmiarli, servendosi de' nomi degli Dei falsi e delle ninfe. E anche quelli che sanno farlo, traggono gli uomini al senso e alle orecchie e l'allontanano dallo spirito. Primi a insuperbirne sono essi stessi. Qual frutto ne trarranno i discepoli? E se anche al di fuori serbano santità, quegli autori, dentro, tuttavia, sono lacerati dalla superbia. Dio non volle che le sue scritture fossero ornate dall'eloquenza pagana. A Girolamo, facondissimo nell'eloquenza secolare, non fu permesso dallo Spirito Santo di decorare le sue sentenze di frasi ciceroniane e virgiliane. La Scrittura umilia gli animi; la scienza pagana li gonfia. Perciò poco utili riescono gli stessi poeti religiosi che espressero le loro verità coi bagliori falsi dell'eloquenza pagana. Le eccezioni sono rarissime: *all'età nostra non ne vedemmo alcuno.* E, se pure, non saranno mai degni di lode. Ascendano pertanto i poeti alle cose superiori, e non vogliano indugiarsi sempre tra le fanciullaggini.

il *poeta theologus*;

Platone e la sua condanna contro i poeti;

anche i poeti religiosi sono disutili o nefasti educatori;

contro Virgilio e Cicerone;

La teoria savonaroliana, miscuglio di elementi platonici e intellettualistici, ha in se stessa, come organismo filosofico, ben scarsa importanza; ma ne acquista una assai notevole in una storia quale la nostra, intesa come polemica contro l'Uma-

La teoria del Savonarola è una polemica contro l'Umanesimo tutto, e con-

tro i poeti non escluso Dante.

nesimo tutto, della cui teorica letteraria, in ogni singola posizione, è, come s'è già visto, un rovescio, e come condanna di tutti i poeti moderni, non escluso Dante, a cui il Savonarola volge il pensiero, quando parla di coloro che, pur poetando di cose divine, lo fecero con espressioni pagane. Per ciò anche non era destinata ad aver seguaci neppure tra coloro che più si avvicinarono alle vedute filosofiche del frate martire. Appena qualche richiamo all'idee savonaroliane è dato incontrare in qualche neoplatonico, come nel Benivieni che vi accenna nel primo commento alle sue canzoni. I neoplatonici, compreso il Benivieni stesso, appunto perchè umanisti, non solo non si spinsero al rigorismo estetico del loro grande confratello, rinnovando la condanna inflitta alla poesia dal comune antico maestro, ma nel platonismo, loro massimo sostegno nella lotta contro il Medioevo intellettualistico e scolastico, oltre il bisogno di sollevarsi con la immaginazione verso il vago e il sublime e di armonizzare coi grandi misteri dell'universo, appagavano quel vivo e squisito senso della bellezza che il classicismo aveva in essi educato. Ora una tale condizione spirituale non era davvero favorevole a sviluppare l'avversione all'arte e alla poesia, come a fonte o strumento di bassa sensualità, anzi il loro ritorno a Platone poteva, se mai, riuscire utile ad avviare l'elaborazione d'un'estetica in cui all'arte venisse assegnata la più alta funzione dello spirito, quella di mettersi in diretta comunicazione con l'assoluto, cioè a un risorgimento dell'estetica mistica plotiniana, quale avvenne nella prima metà del secolo XIX. Se non che a un esito tale sarebbe stato necessario riprendere, oltre quello di Platone, lo studio di Plotino con più serena e profonda riflessione di quanto non fu fatto e senza le molteplici preoccupazioni che premevano sulle menti umanistiche. L'arte doveva servire a troppi scopi pratici, era troppo infusa di naturalismo in questo momento, per potere esser fusa, come era stata da Plotino, nel concetto unico del bello: nè del resto vero misticismo può chiamarsi la tendenza che pur spingeva i neoplatonici, per una poco profonda reazione all'empirismo pagano nella cui atmosfera vivevano, verso l'infinito e il mistero. A trasportare alla poesia le lodi date da Platone al bello e a iniziare comunque la vera discussione dei rapporti tra poesia e bellezza, tra libertà del genio e impero della ragione nella creazione artistica, seminando i germi di lontani ancora e più alti e fecondi dibattiti, si giunse nella Rinascenza,

Sua scarsa fortuna.

Il neoplatonismo e lo sviluppo dell'elemento romantico.

Impossibilità d'un risorgimento dell'estetica mistica.

ma solo nella sua fase piena con lo Scaligero prima, che non fu certo un neoplatonico, e poi col Tasso. Pure, se del risorto culto di Platone non furono immediati e diretti gli effetti sul progresso del metodo critico per la mancata fusione appunto di bello e arte in un unico concetto, esso favorì grandemente lo sviluppo dell'elemento romantico, preparando una comprensione più larga e profonda dell'arte. Infatti, diffondendosi la teoria, già, come s'è visto, illustrata dal Bruni, del furore e dell'ispirazione onde il poeta diviene un creatore simile a Dio, si stabiliva una tendenza opposta a quella che nel sistema classico fa della ragione un elemento essenzialissimo alla composizione artistica, ad accentuare cioè quel soggettivismo che i classicisti intransigenti vogliono eliminato nell'espressione della verità poetica, e a mettere in valore, sia pure indirettamente, quella facoltà onde il soggettivismo si afferma, la fantasia. Inoltre le menti erano richiamate a una più seria considerazione del contenuto di quelle opere in cui si poteva credere fossero state attinte non per istudio ma mediante l'esaltazione demoniaca le verità ideali di cui con tanto splendore aveva discorso Platone. Tutti i maggiori neoplatonici fiorentini, il Ficino, il Landino, il Benivieni, l'Alberti, Lorenzo il Magnifico, li vediamo tornare a Dante, e con non minore riverenza al Petrarca. Al ravvivamento di tal culto non furono di certo estranei altri motivi, ma la parte principale ve l'ebbe, a parer mio, il platonismo, come dimostra l'esempio del Landino, il più benemerito, per tale rispetto, di tutti i suoi confratelli. Chi guardi così all'ingrosso alla sua ermeneutica, può esser tratto a giudicarlo un umanista arretrato: ancora nel 1487, dopo tanto progredire delle discipline filologiche, intende a trovare nel poema virgiliano *arcani e divini sensi*, portando alle sue estreme conseguenze un metodo già inaugurato nelle *Disputationes camaldulenses,* dove introduce l'Alberti a dichiarare nell'Eneide la teoria platonica del fine della vita e il significato morale del viaggio di Enea, l'uomo che purgandosi de' vizi sale alla contemplazione del divino. Così, anche nel sostenere i diritti del volgare, par che non esca dal più rigoroso classicismo: nel 57, preludendo alla lettura del Petrarca, affermava dover esser « latino chi vuol esser buon toscano », e nell'81, proemiando al commento dantesco, ripeteva ancor più recisamente: « non sia alcuno che creda non solamente essere eloquente, ma pure tollerabile dicitore nella nostra lingua, se prima non havrà vera e per-

Il platonismo e la critica:

verso il riconoscimento della *fantasia*;

il contenuto rimesso in valore.

Il ritorno a Dante.

Cristoforo Landino e la parificazione di Dante a Virgilio.

fetta cognizione della latina letteratura ». Nè certo quel suo commento dantesco, per quanto s'attiene alla ermeneutica spicciola è un grande avanzamento sui precedenti commentatori, ch'egli ricalca. Pure quell'innalzare la *Divina Commedia* all'altezza medesima di quello che era allora il più ammirato capolavoro dell'antichità, per ritrovarvi la medesima allegoria, e quel sostenere, col Ficino, aver Dante bevuto col vaso di Virgilio alle platoniche fonti, era un sottrarre la massima opera artistica che vantasse la nuova letteratura, all'atmosfera critica in cui andava vivacchiando e additarla a una più libera e entusiastica ammirazione. Attirar Dante nell'orbita platonica come stella di prima grandezza era qualcosa più delle povere anche se calde difese dei sostenitori della tradizione trecentesca e del nuovo volgare. Il poeta teologo veniva mutato in vate filosofo dell'idea platonica, che è quanto dire collocato sulle più alte vette del pensiero e dell'arte. Lo scarso conoscitore della sapienza antica, lo storico imperfetto, il timido e rozzo retore, eccolo assiso tra i sommi sapienti e oratori, tra i luminari della civiltà, alla pari con Virgilio. L'anima, i tempi, la poesia dell'Alighieri erano trasfigurati? il metodo storico era sacrificato? Che importa? l'alto valore e il sublime significato dell'opera divina erano per la prima volta solennemente proclamati. Sarebbe una glorificazione passeggera? il Cinquecento tornerebbe indietro, Dante sarebbe posposto al Petrarca anche come poeta platonizzante? apparirebbe nuovamente rozzo? Che importa? Intanto a volere che la letteratura nazionale seguisse il suo moto ascendente, occorreva che il suo padre fosse parificato a Virgilio. E questo era tutto. Gli altri platonici assentivano. Il Benivieni dedicava a Dante un capitolo e non si peritava di proclamarlo *Omero nostro*. L'erudizione spicciola cede il posto alle discussioni e divagazioni di alta filosofia, il commento rettorico si alza a interpretazioni di miti e concetti platonici. È una nuova corrente che circola per entro i campi dell'Umanesimo. Coi dialoghi e le poesie platoniche vengono di moda gli autocommenti, come quelli di Lorenzo e del Benivieni; oltre le opere di Platone, s'illustrano quelle degli amici, come fa il Pico pel Benivieni, e il Pico stesso disegna una *teologia poetica*, sforzandosi di dimostrare come gli antichi poeti nascondessero i misteri della sapienza negli enigmi de' loro componimenti. Si va insomma determinando un atteggiamento di pensiero favorevole a intravedere almeno che la

e, per opera del Benivieni, a Omero.

Commenti e autocommenti. Pico e la sua *teologia poetica*.

poesia, come non è il sillogismo savonaroliano, è qualcosa di meglio e di diverso dall'intarsio retorico del poeta filologo, assai più simile a una idealizzazione della vita.

I trattati d'amore e la critica letteraria.

Pure il meglio che il platonismo produsse nei riguardi del metodo critico, furono i numerosi trattati d'amore che sul finire del Quattrocento e per tutta e oltre la prima metà del secolo seguente videro la luce così in latino come in italiano. In ciò ebbe nella maggior parte de' casi alleati la tradizione medioevale con le sue idee sull'amore e lo spirito cristiano. Anzi alcuni di quei trattati, come quello di Leone Ebreo, non si spiegherebbero affatto senza tener conto di questa tradizione. Forse la verità è questa, che in quanto a contenuto e qualità di problemi quei trattati in generale sono in diretta dipendenza dai dialoghi platonici e specialmente dal *Convito* (platonici o aristotelici che ne fossero gli autori, in questo hanno il loro spunto i problemi che posero): l'eredità de' concetti medioevali sull'amore e dello spirito cristiano fece il resto. Ma era un incrocio che avveniva ora per la prima volta in virtù del risolto culto di Platone, o non piuttosto il platonismo si trovava già trasfuso nello spirito del Medioevo, anche quando Platone non era noto direttamente? Checchè sia di ciò, a noi basta stabilire il rapporto in che si trova la critica letteraria con quei trattati. Sebbene la dottrina platonica del *Fedro* e del *Convito* fosse ripetuta o sottintesa in codesti trattati, pure il fatto della poesia non vi è mai messo in primo piano. I poeti vi sono citati o come fonti o come documentazione della teoria esposta. Mario Equicola è quegli che più sfrutta il pensiero poetico dei lirici d'amore e dei teorici che lo precedono. Il *Libro di natura de amore* composto in *antiquo romano sermone* (1495), recato *in la comune italica lingua* da un nipote dell'autore (1509) e poi rimaneggiato dall'autore stesso per la pubblicazione a stampa (1525), passa nella prima parte in rassegna tutti i poeti, filosofi o eruditi, da Guitton d'Arezzo a Gioan Jacovo Calandra, che parlarono d'amore, riferendone le opinioni « et de loro opere il succo », e alla fine della parte quinta tratta « come poeti latini e Greci, come giocolari Provenzali, Rimanti Franzesi, Dicitori Toscani, Trovatori Spagnoli abbiano scritto del loro amore », disegnando degli uni e degli altri un giudizio. È un giudizio non troppo elaborato, ma per noi acquista un significato notevolissimo, in quanto dimostra come presso enda un colore e un tono speciale e alquanto

M. Equicola e il suo *Libro di natura d'amore* (1495-1515):

accenni di critica nuova;

diverso da quelli dettati dalla rettorica del tempo, sempre che sorga un serio interesse per la materia oltre che per la forma, sebbene anche l'Equicola sia tiranneggiato dal suo estetismo classico e non di rado tradito dall'incertezza del suo gusto. In un trattatista, quale l'Equicola, oscillante tra il vecchio e il nuovo, non tanto importa la coerenza del giudizio nè la finezza, quanto l'orientamento verso la ricerca di valori non semplicemente formali, ma di spiriti e di contenuto. Del resto la stessa sua oscillazione e incoerenza e la correzione a cui sottopose alcuni suoi principì, come quello sulla lingua nel rimaneggiamento della sua opera maggiore, lo stesso mutamento dato alla veste esteriore, sono chiari indizi d'un allargarsi e modificarsi di criteri dovuti al sorgere e moltiplicarsi di nuovi elementi nella vita del pensiero e dell'arte. Così egli esclude molti poeti d'amore dal suo trattato, perchè « la maggior parte per dimostrarsi poeti, sono hiperbolici oltre la misura, de' pastorali affetti e bucolice similitudini copiosissimi », ma aggiunge: « il che moderarieno se la *dignità poetica*, et se quel che *Oda, Elegia*, et *Epigramma* ricerca, conoscessero ». Nella lodata canzone *Donna mi prega*, il Cavalcanti « tratta d'amore non secondo poeti, ma secondo philosophi ». Il Petrarca ha fisso il termine a cui era lecito giungere in poesia, « per avere havuto supremo giudizio di elettione di ottimi vocaboli di qualunque regione d'Italia: et quelli con grazia applicati al patrio sermone ». La lingua usata dall'Alberti è « facile, elegante, dolce e tutta in la scrittura, ed in parte imitabile, prossima alla latina ». Avverte (e in un tempo in cui già infieriva il petrarchismo gli fa molto onore) la vacuità di quelle esalazioni di sospiri, e mette in ridicolo con vero acume le immagini secentesche con cui si esageravano i sentimenti, « tutte cose fuora di nostro proposito », opere *inani* di affettati, *bombisonanti*, inculti o sterili imitatori; viceversa, con lunghe citazioni, loda le amabili grazie, forse di dubbia correttezza per noi, degli Spagnuoli, ai quali rimprovera l'uso dei termini sacri per la pittura di amori profani, e si fa araldo della gloria di nobilissimi ingegni contemporanei, di cui peranco non erano venuti in luce i parti, mirabili per gravità di sentenze, vaghezza di espressione, eleganza e armonia, erudizione e dottrina. Ad ogni modo anche questo uscire da' chiusi orti dello Umanesimo, e spaziare per i freschi giardini delle terre romanze, sia pure per le vie tracciate dalla materia stessa che si doveva

nuove esplorazioni nelle terre romanze.

esporre, era un guadagnar nuovi paesi, aprire nuovi orizzonti, dare spiriti nuovi alla critica, e se non proprio alla critica, alla vita e cultura moderna.

Altri trattati sul bello e sull' amore;

Non più notevoli di questo dell'Equicola, altri trattati sul bello e sull'amore, come quello di Leone Ebreo (*Dialogi di Amore*, 1535, postumi), che è pure assai caratteristico, e del Nifo (*De pulchro et amore*, 1529), sempre molto pedestre e loquace, gli restano inferiori nell'esame critico delle loro fonti, specie quest'ultimo il quale, pur protestando non potersi « difficilia peragrare, nisi aliquo, vel aliquibus, assuntis quasi ducibus », cioè senza l'aiuto di coloro « qui de amore scripserunt », di essi poi tocca fugacemente e in modo del tutto generico. Dell'Equicola, per es., suo amicissimo, dice che, sebbene « vulgare atque materno sermone, tamen nihil intentatum praeteriit ».

de divina proportione;

sulla bellezza muliebre;

e la satira delle teoriche sull'amore.

Con queste, a cui danno materia l'amore e il bello, sono da tener congiunte altre trattazioni di argomento affine, come quella di Luca Paciolo, *De divina proportione* (1509), dove è esposta la pretesa legge estetica della sezione aurea, della proporzione cioè che hanno tra loro i corpi di diverse figure, e gli scritti non pochi sulla bellezza muliebre, sui sentimenti che dall'amore rampollano, come la gelosia, utili non certo per i resultati, ma a tener vivo l'interesse sul problema del bello, o ad avviare le ricerche sul contenuto psicologico dell'arte. Lo stesso abuso che si fece delle teorie sull'amore fu in qualche modo giovevole al progresso dello spirito critico, svegliando la beffa satirica. È nota l'uscita del Nelli:

> L'amore è definito così spesso
> da questi dotti, e così pesto e trito
> che ormai non più si conosce egli stesso.

Le arti;

pittura e poesia;

Oltre un così vario e frequente ragionare di bellezza, e mentre fioriva la meravigliosa arte della Rinascita, non mancarono i trattati di tecnica artistica e i raffronti tra le arti: singolarissimo quello dello stesso Equicola, che a ciascuno dei più insigni pittori dell'antichità, da Polignoto ad Apelle, onde la pittura giunse via via sino alla sua perfezione, contrappone uno dei maggiori poeti italiani che condussero la poesia ai suoi fastigi, da Guittone al Petrarca « solo dignissimo da imitarsi », mostrando gli avanzamenti parziali conseguiti di mano in mano dall'una e dall'altra serie di artisti nell'espressione del singolo sino a raggiungere la bellezza totale. Ma ne' riguardi della

teoria estetica nessun principio fu conquistato. Il più grande trattatista della pittura, il maestro di Luca Paciolo, Leonardo, non isvelò altro segreto che quello del proprio modo di sentire e di rendere il fantasma poetico: preziosa e mirabile rivelazione d'una profonda coscienza artistica, ma che non può esser considerata come sforzo filosofico verso la comprensione del fenomeno artistico.

Leonardo.

Lingua e letteratura nazionale.

Più efficace sul progresso delle idee critiche fu il vigoroso, rapido, multiforme svolgimento della lingua e della letteratura nazionale, perchè fu accompagnato da una chiara ed intima coscienza del loro intrinseco valore. Naturalmente, come queste non potevano fiorire fuori dell'atmosfera umanistica, non potè d'un tratto essere abbandonato il pregiudizio della superiorità delle lingue e letterature classiche, e della necessità che così la lingua come ogni forma della nuova letteratura si sforzasse di sollevarsi al loro grado di nobiltà e di intonarsi alla solennità del loro ritmo. E sebbene un tal pregiudizio fosse poco incoraggiante, pure lo sforzo fu compiuto in modo mirabile e con effetti del pari portentosi. Anzi, dove più esso poteva esser nocivo, maggiori furono i resultati. « Ben sappiamo », diceva l'Equicola, dopo aver, con più argomenti, esaltata la poetica, « che quanto di sopra è detto, nulla fa per la poetica volgare, che oggi s'usa, ma abbiamo voluto che intendano quelli, che in ciò si esercitano, quello che potrebbero, et dovrebbero fare, più presto che essere imitatori del Pulci, dell'Ancroia, del Boiardo et degli altri, et quelli cercar di superar solamente in bugie sovra ogni fede con fittioni impossibili, com'è volar case, ecc ». E che fosse compiuto con quella coscienza, dimostra — se tutto il movimento nuovo non lo attestasse — il titolo stesso del massimo capolavoro che non la sola epopea romanzesca, disprezzata dell'Equicola, ma l'arte italiana tutta diede al Rinascimento, l'*Orlando Furioso*. Ma che perciò? Aveva avuto forse la poesia classica antica un'estetica e una critica che la spiegassero in modo adeguato alla vantata e pretesa sua superiorità? Il grande vantaggio che quel pregiudizio produsse nel campo della critica — se anche della letteratura, vedremo tra poco — fu di attirare con forza sempre maggiore nella cerchia del pensiero critico umanistico i nuovi valori artistici e di applicare ad essi con agile prontezza gli stessi canoni professati nel giudicar la poesia antica. Questo era tutto per allora. E

il progresso fu si rapido che, quando spuntavano le poetiche formali dell'arte classica, si erano già elaborate le trattazioni rettoriche della nuova lingua e si stavano elaborando le poetiche in cui non era più distinzione, quanto a lingua, di vecchio e nuovo, ed erano vicinissimi gli anni ne' quali si sarebbero affermati i caratteri specifici della lingua e della letteratura nazionale o per di più con la accresciuta coscienza della loro superiorità estetica su quelle antiche.

Rapido affermarsi delle teorie critiche intorno ad esse secondo i principî del classicismo.

Questo lungo cammino fu compiuto nel breve periodo che corse dal cessare dell'attività di Lorenzo a quello della dittatura del Bembo: due nomi in questo riguardo congiunti insieme già nel Cinquecento dal Varchi, secondo il quale Pietro Bembo, mosso dall'esempio di Lorenzo e confortato da Giuliano. suo figliuolo, ottenne, ciò che non aveva potuto Lorenzo per gl'impedimenti delle sue tante e sì gravi occupazioni, di restituire del tutto alla lingua « la pristina purità et splendor suo ». Ma la causa di questo proseguimento bembesco dell'impresa compiuta dal Magnifico non fu così estrinseca, come parve al Varchi. Un medesimo impulso spingeva Lorenzo e il Bembo e quanti in quel torno consentivano con loro, a nobilitare con la pratica e con la teoria il volgare. Erano tornate a riaprirsi e a pullulare le sorgenti già quasi inaridite della lirica dotta e della poesia popolare: l'epopea cavalleresca spiccava il volo pei cieli dell'arte: fremeva dovunque la vita nuova, e la bellezza trionfava e splendeva dai marmi, dalle pietre, dalle tele, dai freschi per il fervore di cento anime poetiche; il costume si raffinava; verso il possesso d' una lingua non solo scritta ma anche effettivamente parlata nelle corti e nella società colta, che gareggiasse in venustà e solennità con la latina, convergevano mille sforzi, e ogni forma d'arte, appunto perchè espressione d'uno spirito più colto e più raffinato, aspirava alle composte e classiche grazie dell'antica. Di tanto ardor di vita s'irraggiava e doveva irraggiarsi la coscienza teorica, che a sua volta lo alimentava, fornendogli eccitamenti, entusiasmi ed idee. Non era dunque nel suo fondo un pregiudizio quello che rappresentava come inferiori alle antiche le nuove forme linguistiche e letterarie, ma l'indice d'una tendenza, l'espressione teorica d'un bisogno vivo in tutti di realizzare un ideale artistico in cui la vita moderna si esprimesse nei modi che rendevano veneranda l' antica senza essere in contrasto con sè stessa e che meglio convenivano alla sua armonica e raffinata

compostezza. Di mano in mano che quell'ideale si realizzava, il dissidio si risolveva, obbligando tutto il sistema della poetica classica ad allargarsi alla comprensione della nuova lingua e d'ogni forma della nuova letteratura.

Lorenzo il magnifico e la sua raccolta d'antiche rime toscane;

Quando l'Alberti si spegneva, il suo più degno ed operoso continuatore nell'opera di difesa e d'ingrandimento della tradizione nazionale, aveva già raccolto (1466), ad istanza di Federigo d'Aragona, e cercato di qualificare, nella lettera di accompagno, un buon manipolo di antichi rimatori « toscani ». Era la prima raccolta che si faceva con un intento critico, quello di dimostrare ciò che aveva potuto e ciò che potea la lingua nostra: e in ciò è anche la sua maggior importanza. Quando ancora i poeti volgari venivano esclusi dalla parte più scelta della biblioteca dell'umanista, una tale rassegna valeva sopratutto come una bella affermazione di superbia e di fede. Non era una storia: anzi la sicura linea tracciata già da Dante con profonda cognizione dei massimi problemi della nuova arte e del suo svolgimento, qui è quasi interamente guasta. La rassegna è poco più che un catalogo, in cui l'estrinseco criterio storico si esplica in servizio di quello stilistico e, diciam così, filosofico. Il Guinizelli « fu il primo da cui la bella forma del nostro idioma fu dolcemente colorita, quale appena da quel rozzo aretino era stata adombrata ». Dietro a costoro, « di filosofia ornatissima, gravi e sentenziosi », « riluce il delicato Guido Cavalcanti fiorentino, sottilissimo dialettico e filosofo del suo secolo prestantissimo ». Del quale l'allievo del Ficino giudica sopra tutte le altre sue scritture « mirabilissima » la tanto lodata canzone, *Donna mi prega*, « nella quale sottilmente questo grazioso poeta d'amore ogni qualità, virtù e accidente descrisse ». Nè si deve il lucchese Bonagiunta e il Notaro da Lentini con silenzio trapassare... E costoro e Piero delle Vigne nella età di Guittone furono celebrati... Risplendono dopo costoro quelli due mirabili soli che questa lingua hanno illuminata... Il bolognese Onesto e li Siciliani, che già primi furono, come di questi dui sono più antichi, così della loro lima più avrebbero mestiero... Assai bene alla sua nominanza risponde Cino da Pistoia, tutto delicato e veramente amoroso: il quale *primo,* al mio parere, *cominciò l'antico rozzore in tutto a schifare;* dal quale nè il divino Dante, per altro mirabilissimo, s'è potuto da ogni parte schermire. Segue costoro di poi più lunga gregge di novelli scrittori; quali tutti di lungo intervallo si

sono da quella bella copia allontanati. « Dietro ad essi — par voglia dire Lorenzo, — e la giovanile baldanza non era senza chiaroveggenza — torna col raccoglitore a risplendere la copia e gravità antica, di dolce e peregrino stile ornate, e però « nello estremo del libro sono aggiunti alcuni de' suoi sonetti e canzone ». Critica rettorica da umanista platonizzante e petrarcheggiante, ma non fatta per passatempo di erudito, e tutta pervasa da un caldo e sincero entusiasmo per la moderna poesia, e sopratutto, quel che più conta, dal sentimento che una tradizione nuova s'era ormai stabilita e dal presentimento della gloria a cui questa era destinata. Ciò, tuttavia, appare ancor più evidente nel Commento alle rime, che pur è lavoro d'imitazione quanto a contenuto, anzi di vero ricalco sulla mirabile operetta dantesca, e, per quanto s'attiene alla difesa della lingua, inseritavi del pari sull'esempio di Dante, concepito nei termini più rigorosamente formali della rettorica umanistica, alla quale anche Lorenzo aveva educato il suo gusto e formata la sua dottrina letteraria. La lingua toscana, anzi fiorentina, vi è raffrontata, negli esempi più insigni in cui si realizzò, a quell'ideale astratto di perfezione linguistica che splendeva dinanzi alla mente umanistica e che la latina si giudicava aver meglio incarnato, e vi si dimostra che in quella abbondano le lodi, cioè le virtù, che son proprie di questa: capacità a esprimere agilmente ogni contenuto, dalle profondità teologiche di Dante alle amabili venustà petrarchesche, dalle naturali passioni e perturbazioni del mondo boccaccesco alle dolcissime sottigliezze del Cavalcanti; attitudine ad ogni generazione di stile, come è provato dall'esempio di Dante, in cui trovasi « assai perfettamente assoluto quello che in diversi autori così greci come latini si trova »; dolcezza e armonia, « veramente grandissima ed atta molto a muovere ». Onde si conclude « più presto esser mancati, alla lingua uomini che l'esercitino, che la lingua agli uomini e alla materia ». È il comun modo umanistico di comprendere e giudicare i fatti della lingua e dell'arte avvertiti ora distintamente ora in confuso nell'opera letteraria. Ma ciò che in Lorenzo l'avvalora, oltre il calore che egli vi mette e l'aperta difesa d'uno strumento spregiato, è un pensiero nuovo che si stacca da questo fondo grigio della rettorica e gli sovrasta come un vessillo e lo illumina, un pensiero che basta da solo a rilevare la maggior coscienza e originalità onde il Magnifico agitava così in

la difesa del volgare.

teoria come in pratica il problema della nuova lingua e della letteratura, in confronto della ordinaria mentalità umanistica tutta obbliata in un sottile artificio di mosaico e di ricalco e distratta dalla realtà. Questa lingua ora adolescente, dice il Magnifico, « potrebbe facilmente nella gioventù ed adulta età sua venire ancor in maggior perfezione e tanto più aggiungendosi qualche prospero successo ed augumento al fiorentino imperio, come si debba non solamente sperare, ma con tutto l'ingegno e forze per i buoni cittadini aiutare; per questo, per esser in potestà della fortuna e della volontà dell'infallibil giudizio di Dio, come non è bene affermarlo, non è ancora da disperarsene ». Quel *fiorentino imperio* ci richiama nuovamente a Dante; ma sulle labbra di Lorenzo non è una bella frase, è tutto un programma, tutto il programma a cui egli dedicò ogni sua energia politica e fede di cittadino, la stessa sua attività letteraria e il suo veramente splendido e geniale mecenatismo. Ma nell'ordine teorico quel pensiero vale quanto la scoperta d'una legge, d'un principio capace di fecondare tutto un sistema. Storicamente, è il primo segno veramente chiaro della risorta coscienza della vita e dell'arte moderna nel mondo della cultura umanistica, e insieme uno sguardo, sia pur vago e fugace, fissato nel volto della storia.

Il problema della lingua nella vita e nell'arte.

Vero è che ora, come forse in nessun altro momento della vita italiana, appunto perchè la trasformazione della società e della cultura non fu mai tra noi più rapida e radicale, il vecchio problema della lingua, già vivo ne' tempi anteriori a Dante, si presentava con un'urgenza assoluta in ogni aspetto tanto della vita così pubblica come privata, quanto dell'arte così popolare come dotta nel suo duplice avviamento, petrarchesco e classicheggiante. E come vari furono i modi onde fu discusso e trattato, così diverse furono le soluzioni che se ne diedero secondo la diversità delle tendenze, de' gusti, degli ingegni, e multiforme il lavorio teorico e critico che ne trasse alimento. Non è il caso di ritessere qui una tale storia, che noi stessi abbiamo altrove narrato con l'ampiezza dovuta. Qui basterà l'osservare che la soluzione sin d'allora prevalente, aver cioè, per dirla con l'acuta e comprensiva parola del Machiavelli, tutte le lingue che si potessero chiamare coll'appellativo di comune o curiale « il fondamento loro dagli scrittori fiorentini e dalla lingua fiorentina », dimostra qual forza

Vigore dello spirito nazionale: N. Machiavelli

avesse già acquistata la tradizione nazionale e con quale chiarezza se ne riconoscessero lo sviluppo e il carattere, mentre, d'altra parte, le riserve e le opposizioni mosse al principio della fiorentinità o toscanità rivelano quanti elementi ancora rimanevano da assorbire e da fondere nel concetto di italianità che esse medesime venivano elaborando e che nel maturo Cinquecento si sarebbe, sia pure genericamente, affermato. Al qual proposito gioverà ricordare che, come avvenne nelle radunanze degli Orti Oricellari a cui fu presente il Trissino e si collega il *Dialogo* del Machiavelli, e altrove nella stessa Toscana, come è dato arguire dal *Cesano* del Tolomei, tra quelle discussioni e polemiche sulla lingua tornò in onore il già da tempo dimenticato trattato dantesco, in cui il principio della fiorentinità era rinnegato solo in quanto il servile ossequio al materno idioma, ch'era pur quello della *Commedia* divina, costituiva agli occhi dell'Alighieri un ostacolo al realizzarsi del più vasto ed alto ideale linguistico che di contro alla scienza grammaticale, il latino, vagheggiava la sua coscienza italiana: donde i consensi e i dissensi di quei cinquecentisti, che nell'arduo pensiero del vero padre dell'italianità sentivano favorito e osteggiato insieme il loro non meno vivo, anche se non in tutti egualmente maturo, nazionalismo.

e i dibattiti sul *De vulgari eloquentia.*

Ma l'ardore al dibattito non veniva soltanto dalla coscienza della forza acquistata dal patrio idioma e de' destini a cui era chiamato, sì anche dal sentimento vivo in tutti e squisito della bellezza formale in cui quell'idioma si voleva plasmato: poichè, insomma, il problema non era solo di cultura, ma, come è sempre quello della lingua, di estetica, o se vogliamo dirlo con le parole più modeste del tempo, di poetica e di metrica, di rettorica, di istorica. E fu risoluto, in questo rispetto, coi criteri stessi elaborati dall'Umanesimo, cioè applicando al volgare la teoria dell'imitazione, unico essendo il concetto dell'arte. A modelli furono naturalmente scelti i Trecentisti, e specialmente i sommi, ma i primi onori toccarono, per la poesia al Petrarca in virtù di tutti quei motivi che il Graf ha così limpidamente illustrato. « Agli uomini del Cinquecento parve il Petrarca ciò che ancora, giustamente, pareva all'Alfieri

La teoria dell'imitazione applicata al volgare.

quel sì gentil d'amor mastro profondo,

e quanti ebbero allora animo aperto all'amore furono necessariamente suoi discepoli. » Ma petrarchisti, e non nel senso deteriore, furono tutti, compresi coloro che sin d'allora cri-

Il petrarchismo.

ticarono gli eccessi e le degenerazioni di quel culto, poichè, dicasi ciò che si vuole della poesia e dell'arte petrarchesca come espressione d'uno stato d'animo singolarissimo, il Petrarca fu pur sempre quegli che, fondendo e armonizzando gli elementi ancor discordanti nella lingua, cioè a dire dello spirito italiano, il latino, il municipale, il provenzale, diede alla lingua la dolcezza essenziale del suo canto, allo spirito una forma di incorruttibile purezza; una di quelle creazioni di cui sono capaci solo i grandi artisti e che segnano una tappa non facilmente superabile nel cammino spirituale d'un popolo. E questo sentirono istintivamente quanti per diversi fini e con metodi diversi d'analisi si diedero a *osservare* principalmente nel Petrarca *le regole* della lingua e della poesia volgare, a sbozzare cioè le prime estetiche della nostra lingua in lezioni e prolusioni accademiche, in commenti, in lettere, in grammatiche, in dialoghi, e in trattati di cortigiania e di bel costume e d'amore.

Il culto del Boccaccio.

Per la prosa, il modello prescelto fu naturalmente il *Decameron*, in cui la nuova lingua sfoggiava tutte le sue ricchezze sposata alla solennità ritmica e oratoria di Cicerone. Ma il culto del Boccaccio avanzò più lentamente e, grammaticalmente o rettoricamente parlando, diede i suoi frutti migliori nel tardo Cinquecento coi noti *Avvertimenti* del Salviati. L'opera critica in cui per la prima volta la prosa boccaccesca è esaminata di proposito nei suoi elementi dirò così musicali e oratori sono i *Quattro libri della lingua toscana* del Tomitano, che apparvero nel 1545, assai dopo le *Prose* del Bembo, alle quali naturalmente s'ispirano.

Le *Prose della volgar lingua*

Codeste celebri e ben fortunate *Prose* rispecchiano, più e meglio d'ogni altra opera del tempo, il vario movimento degli studi intorno al volgare nel primo quarto del sec. XVI e il metodo ormai prevalso nell'analisi dell'opera d'arte, riferendo in esse il Bembo, com'egli potea e sapeva, un *ragionamento,* in cui « più che d'altro si fa memoria » della città di Firenze e de' suoi scrittori, « dalla quale e da' quali hanno le leggi della lingua che si cerca, e principio e accrescimento e perfettione havuta » (lib. 1). Vi si ritrovano tutte le questioni che si erano venute ormai agitando circa i rapporti tra volgare e latino, tra toscano, lingua cortigiana e dialetti, tra toscano parlato e toscano letterario; dei debiti di quest'ultimo verso la lingua de' Siciliani e, più ancora, dei Provenzali, e de' suoi rapidi progressi per merito di una falange di rimatori e prosatori, dell'eccellenza

di alcuni d'essi; vi si tratteggia l'intera grammatica del tipo idiomatico da seguire nelle scritture. Vi è esposto il meglio, versato, direi, quasi, il succo dell'erudizione storica e filologica a cui si era venuto e si veniva collaborando da più tempo e da più parti, ma senza alcuna ostentazione, anzi con l'elegante semplicità dei veri maestri, e con la calma che dava ormai la sicurezza della vittoria nella causa del nuovo idioma letterario della nazione. Di contro alle lingue e letterature classiche, vi è ormai una nuova lingua con una sua già splendida tradizione letteraria, con i suoi speciali problemi d'arte, cioè una sua poetica, una sua critica, incardinabile e incardinata sui medesimi principì del sistema classico. Tale il principale progresso che le *Prose* del Bembo rivelano: l'altra parte non meno considerevole è nei modi ond'è svolta quella poetica, esercitata quella critica, organata la grammatica della nuova lingua.

e il metodo critico del Bembo;

« Poscia che detto ci havete, che egli si dee sempre nello scrivere a quella maniera, ch'è migliore, applicarsi; o antica et de passati huomini che ella sia, o moderna et nostra; in che modo et in qual regola hass'egli a fare questo giudicio, et a quale segno si conoscono le buone Volgari scritture dalle non buone: et tra due buone quella, che più è migliore, et quella che meno; et infine di questa medesima forma di componimenti, della quale si ragionò hieri, de' presenti Thoscani huomini: et voi dite non essere così buona, com'è quella, con la quale scrisse il Boccacio et il Petrarca: perchè si dee credere et istimare che cosi sia? » (lib. II). Il problema critico, dall'umanista consumato che dopo tante esperienze s'era scelto come unico modello Cicerone, non poteva esser posto in termini più chiari e precisi. Qui si ricerca — e credo per la prima volta nella critica letteraria italiana, almeno con si perfetta coscienza — un vero e proprio metodo per la valutazione, con qual regola *hass'egli a fare questo giudizio,* e un vero e proprio criterio del bello artistico, *a quale segno si conoscono le buone scritture.* Alla prima richiesta — metodologica — la risposta è assai semplice: le buone scritture si conoscono o dalla maggior fama che hanno meritata (com'è presso i Greci di Omero e Demostene, presso i Latini di Virgilio e Cicerone, e presso i Toscani del Petrarca e del Boccaccio), o considerando diligentemente « le parti tutte delle scritte cose, che sono in questione, et cosi facendosi, più certa et più sicura sperienza se ne piglierebbe, che in altra maniera. Conciosia cosa, che egli può bene

teoria della critica;

avvenire che alcuno viva: il quale miglior poeta sia, o migliore oratore, che niuno degli antichi: et nondimeno egli non habbia tanto grido et tanta fama raccolta dalle genti; quanto hanno essi ». La seconda ricerca dà luogo invece ad una assai lunga e sistematica analisi avvalorata da opportune applicazioni, e costituisce quasi il nucleo di tutta l'opera. Per noi è indubbiamente la più importante, e merita che vi fermiamo sopra un momento la nostra attenzione. Gli elementi essenziali in un'opera volgare sono nella maggior parte quei medesimi che si considerano nei componimenti classici e non sarebbe necessario il raccoglierli: gli altri, non molti, si potranno, volendo, vedere. Ma desiderando lo Strozza che non si separino « quelle parti della Volgare favella, che cadono medesimamente nella latina, da quelle che non vi cadono, che egli si potrebbe agevolmente più penare a far questa scelta, che a sporre tutta la somma », Carlo Bembo si piega alla bisogna. Distinta in un'opera la materia o soggetto dalla forma, e lasciata in disparte la prima, osserva che ogni maniera della seconda si compone di due elementi, della *elettione* cioè, e della *dispositione* delle voci. L'*elettione* consiste nello scegliere voci convenienti alla materia (gravi, alte, sonanti, apparenti, luminose, se grande, lievi, piane, dimesse, popolari, chete, se bassa e volgare; mezzane e temperate, se mezzana tra queste due), nel variarle per ischifare la varietà e, in ogni caso, *regola generalissima et universale,* adoperando le più pure, le più monde, le più chiare, le più belle, le più grate, e fuggendo le vili e le dure o le dispettose, con opportuni espedienti di cui è ricca l'umana favella, o col tacere « quel tanto, che sporre non si può acconciamente, più tosto, che sponendolo macchiarne l'alta scrittura: massimamente dove la necessità non istringa et non isforzi lo scrittore; *da la qual necessità i poeti sopra gli altri sono lontani:* » regola che Dante violò, e il Petrarca osservò con iscrupolosa diligenza, come mostrano le finissime correzioni ne' suoi manoscritti. Nella *dispositione* di tre cose si deve aver cura: dell'*ordine,* della *giacitura,* e dell'*armonia* delle voci, come fece mirabilmente il Petrarca. Due sono inoltre le parti che acquistano bellezza alla scrittura, giovando all'una e all'altra delle precedenti: la *gravità* e la *piacevolezza,* che si ottengono per mezzo del *suono,* del *numero,* e della *variazione.* Tra le composizioni di Dante molte son gravi senza piacevolezza, tra quelle di M. Cino molte sono piacevoli senza gravità, « dove il Petrarca l'una et l'altra

estetica; *elettione* *e dispositione delle voci:* *gravità e piacevolezza:*

di queste parti empie maravigliosamente in maniera, che scegliere non si può in quale delle due egli fosse maggior maestro ». Qui il Bembo s'addentra in una minuziosa analisi del *suono,* cioè degli elementi musicali della lingua considerati in sè (vocalismo, consonantismo) e in composizione tra loro per allargarsi alla trattazione dei *metri* italiani, ma sempre mantenendo il punto di vista della *gravità* e della *piacevolezza* e sempre tenendo l'occhio al Petrarca. Indi passa al *numero* il quale « altro non è che tempo, che alle sillabe si dà, o lungo o brieve hora per opera delle lettere, che fanno le sillabe; hora per cagione degli accenti, che si danno alle parole, et tale volta et per l'un conto e per l'altro ». In questa parimenti minuta disamina il pensiero è volto naturalmente al Boccaccio, di cui analizza alcuni luoghi, come il principio del proemio a cui conferisce gravità e riposo l'uso di parole aventi per lo più gli accenti nella penultima. Finalmente mostra alcuni degli infiniti accorgimenti della *variatione,* in cui gran maestro si rivelò il Boccaccio, e massimo il Petrarca, « il quale d'un solo soggetto et materia tante canzoni componendo, hora con una maniera di rimarle, hora con altra, et versi hora interi, et quando rotti, et rime quando vicine, et quando lontane, et in mille altri modi di varietà tanto fece, et tanto adoperò, che non che satietà nè nausea, ma egli non è in tutte loro parte alcuna, la quale con disio, et con avidità di leggere anchora più oltre non ci lasci. » Alla gravità e piacevolezza sono assai acconci altri requisiti, quali il *decoro* e la *persuasione,* a esaurir la quale « bisognerebbe tutte quelle cose raccogliere che dell'arte dell'orare si scrivono », sebbene qui non s'intenda parlare della persuasione in generale et in universo, ma di « quella occulta virtù: che in ogni voce dimorando commove altrui ad assentire a ciò che egli legge, procacciata piuttosto dal giudicio dello scrittore, che dell'artificio de' maestri ». Posti questi principi, « perciocchè tutte queste parti sono più abondevoli nel Boccaccio et nel Petrarca, che in alcuno de gli altri scrittori di questa lingua, aggiuntovi anchora quello che m. Carlo primieramente ci disse, che valeva a trarne il giuditio; che essi sono più lodati, et di maggior grido; conchiudere vi può m. Carlo da capo che niuno altro così buono o prosatore o rimatore è, m. Ercole, come, sono essi ». Coloro che, tratti dalla grandezza e varietà del soggetto, mettono Dante al di sopra del Petrarca, s'ingannano, « perciocchè il soggetto è ben quello; che fa il poema, o puollo

il suono (prosodia e metrica),

il *numero* (prosa numerosa)

e la *variatione*;

decoro e *persuasione*;

il giudizio: il Petrarca e il Boccaccio massimi artisti:

il soggetto e la forma poetica;

almen fare o alto o humile o mezzano di stile, ma buono in sè o non buono non giammai ». Teocrito, trattando materia pastorale e bassissima, riuscì miglior poeta di Lucano, che pur si propose un soggetto reale e altissimo. « Onde io torno a dire, che se gli huomini con le regole del Bembo e di m. Federigo esaminassero gli scrittori, essi sarebbero d'un parere tutti e d'una opinione in questo giudicio. « Dante sarebbe miglior poeta, che non è, se altro che poeta parere a gli huomini voluto non havesse nelle sue rime. Che mentre egli di ciascuna delle sette arti della filosofia, et oltre a ciò di tutte le christiane cose maestro ha voluto mostrar d'essere nel suo poema; egli men sommo et meno perfetto è stato nella poesia ». Essendo stato poco osservante delle regole dell'arte, « si può la sua Comedia giustamente rassomigliare ad un bello et spatioso campo di grano; che sia tutto d'avene et di logli et d'herbe sterili et dannose mescolato; o ad alcuna non podata vite al suo tempo: la quale si vede essere poscia la state sì di foglie et di pampini et di vittici ripiena: che se ne offendono le belle uve ».

L'altezza del soggetto e l'imperfezione artistica in Dante.

Il Bembo e il Vida ultimi e massimi rappresentanti delle teoriche letterarie dell'Umanesimo.

Tanta lucidità ci dispensa da ogni commento e dall'intrattenerci anche per poco sul terzo libro delle *Prose* contenente l'esposizione della grammatica, che magistralmente e con somma coerenza ne integra il sistema critico-didascalico. Gioverà invece osservare che con l'elaborazione di tale sistema si concludeva per l'italiano e col medesimo risultato quello svolgimento di pensiero critico che per il latino di lì a due anni avrebbe concluso la *Poetica* del Vida. Le due opere, nelle loro materiali diversità di struttura, ci appaiono due quasi identiche espressioni d'un medesimo atteggiamento critico. Identica la concezione della poesia e dell'arte che in esse si esplica e si applica alla lingua e ai prodotti letterari, identici i modi e le vie di tale applicazione; identici i risultati a cui perviene la comprensione dei capolavori artistici: nell'una si compie la glorificazione di Virgilio quale poeta e modello unico di poesia — quella di Cicerone oratore e prosatore perfetto vi rimane incontestata —, nell'altra sono con piena analogia glorificati il Petrarca e il Boccaccio. Il problema della forma, qual era stato posto dalla rettorica umanistica, si scioglie nell'una e nell'altra in tutti i suoi aspetti, e vien fissato in modo definitivo, dopo aver servito ad ogni specie di ricerca, il punto di vista della considerazione formale. Il Bembo, quale legislatore d'una favella che affermava trionfalmente con lui la sua vita

Il Bembo e i suoi epigoni e oppositori.

lità estetica, si trarrà dietro una lunga schiera d'epigoni e di contradditori, che daranno più largo e più completo sviluppo a molte parti del suo sistema, costituendo attorno al nucleo delle *Prose* tutta una salda letteratura stilistico-rettorica, metrica, grammaticale; ma il più alto progresso critico che la teoria umanistica applicata alla lingua e alla letteratura moderna era in grado di effettuare, si compie principalmente con lui. E con lui, per quella medesima coscienza ch'egli aveva della forza e dei destini della lingua italiana, si vien maturando la coscienza già discretamente diffusa del provenzale e prendono piede con le raccolte, le trascrizioni e la critica illustrativa de' testi gli studi propriamente detti romanzi, nei quali ebbe un dotto e infaticabile compagno nel suo amico e collega alla corte di Leone X, Angelo Colocci. Lo stesso tentativo che, non molti anni dopo la pubblicazione delle *Prose,* fece, seguito e preceduto nella pratica da altri classicisti, Claudio Tolomei, di riformare sugli schemi classici la metrica italiana (1539), sorge dal medesimo impulso a cui il Bembo aveva obbedito, di realizzare cioè un ideale artistico essenzialmente aristocratico: e il medesimo è da dire delle idee propugnate in questo stesso giro di tempo dallo Speroni in quel suo *Dialogo delle lingue* a cui, tradotto in francese da Claude Gruget e pubblicato nell'anno stesso in cui usciva alla luce nell'originale (1542), doveva attinger Ioachim Du Bellay principî e ragioni per la *Deffense et illustration de la langue françoise.* Quella « forma di compositione », aliena dal volgo, nobile, squisita, è già vagheggiata nelle *Prose* e precisamente attraverso i modelli classici. « Scrive delle bisogne del contado il Mantovano Virgilio: et scrive a contadini invitandogli ad apparar le cose, di che egli ragiona loro. Tutta volta scrive in modo, che non che contadino alcuno, ma niuno huomo più che di città, se non dotto grandemente e letterato può bene et compiutamente intendere, ciò che egli scrive. Potrassi egli per questo dire, che i libri dell'opere della villa di Virgilio non siano lo specchio et il lume et la gloria de' latini componimenti? Non è la moltitudine, Giuliano, quella che alle compositioni d'alcun secolo dona grido et autorità: ma sono pochissimi huomini di ciascun secolo, al giudizio de' quali per ciò che sono essi più dotti de gli altri reputati, danno poi le genti et la moltitudine fede » (lib. I). Era lo spirito dell'Umanesimo: di cui il Vida e il Bembo non furono se non gl'interpreti più felici e maggiori: e come fu bello che, nel massimo

Il Bembo e gli studi romanzi

(Angelo Colocci)

Il Bembo e la riforma metrica del Tolomei, e le idee linguistiche dello Speroni.

capolavoro dell'arte italiana, il primo, tra tanti latinisti, fosse con singolare elogio appellato

d'alta facondia innessiccabil vena,

così fu bello che dell'altro con assai appropriato opportuno giudizio si dicesse

che 'l puro e dolce idioma nostro,
levato fuor del volgare uso tetro,
quale esser dee, ci ha col suo esempio mostro:

ben meritato omaggio, del quale tuttavia è infinitamente maggiore l'altro che l'Ariosto medesimo gli tributava col poema stesso riveduto e corretto nella lingua non solo secondo i consigli del Bembo e d'altri, ma secondo la teoria da lui propugnata. In quelle famose ottave risuona anche il nome del Dresino (Trissino), che, oltre la *Sofonisba* (1515) aveva già pubblicato e non senza rumore così la lettera a Clemente sulla riforma dell'alfabeto (1524) e il *Castellano* e i *Dubbj grammaticali* e la versione del trattato, dantesco, come i primi quattro libri della *Poetica* (1529), e anch'esso ben meritatamente vi risuona, chè tutte codeste fatiche pur miravano a disciplinare il puro e dolce idioma nostro e nel fatto contribuirono a disciplinarlo e meglio ancora, specie l'ultima, a metterne in rilievo con ordine sistematico specialmente quanto s'attiene alla metrica; ma evidentemente, agli occhi del fine ed armonioso poeta d'Orlando esse si scolorivano se raffrontate a quelle del Bembo, a cui era conferito incontestabilmente il primato nell'ufficio di restauratore e legislatore della nostra lingua. A noi importa meglio osservare non tanto che, come s'è già implicitamente notato, le idee del Trissino rispetto alla lingua, anche se diverse da quelle del Bembo, non ne oltrepassano la cerchia teorica essendo ispirate al medesimo principio fondamentale dell'elevazione del volgare e della sublimazione della forma, quanto il fatto che quelle prime quattro parti della *Poetica* del più pedissequo seguace d'Aristotile che abbia avuto il Cinquecento, non recano alcuna traccia notevole del pensiero teorico del Maestro. Esse sono ancora una poetica formale, concernente cioè il lato estrinseco della forma poetica, e appartengono in tutto alla teoria umanistica, quanto la *Poetica* del Vida e le *Prose* del Bembo: e, come queste, dimostrano l'insufficienza di codesta teoria a innalzarsi a una comprensione più larga e più intima di tutta l'opera letteraria e dei generi poetici senza la spinta e l'aiuto di un più complesso e profondo sistema. La

G. G. Trissino.

Il Bembo, il Vida e il Trissino e la *Poetica* di Aristotile.

quinta e la sesta parte invece, apparse nel 1563, ma già compiute, almeno la quinta, nel 49, un anno dopo cioè il termine della ventenne industria dell'*Italia liberata*, dimostrano l'avvento di quel sistema e il suo già pieno e incontrastato dominio sul pensiero critico del Cinquecento da esso medesimo rinnovato.

I frutti della teorica letteraria dell'Umanesimo nello studio dell'arte antica e moderna

Ma quella teoria aveva ormai assolto compiutamente e bene il debito suo, o meglio i debiti suoi vari, a cominciare da quello d'aver preparato e maturato l'avvento di quel medesimo sistema che doveva assorbirla e superarla, d'avergli anzi dissodato il terreno in cui radicarsi e fruttificare. Investigando largamente e sottilmente l'artificio del *poeta rhetor et philologus* con lo scopo di ricercare i modelli da copiare nella lingua, nello stile, nel verso, aveva guadagnato alla cultura tante forme e atteggiamenti d'arte e di pensiero, da suscitare il bisogno d'una visione storica complessiva e d'una classificazione estetica dei prodotti letterari dell'antichità: aveva perciò anche dovuto approfondire lo studio de' rapporti tra poetica, oratoria e istorica e quindi sviluppare il nucleo dei problemi artistici individuali e concorrere efficacemente alla formazione o scoperta d'un criterio assoluto del bello artistico, che gli uni trovarono nell'eccletismo, altri nel ciceronianismo per la prosa e nel modello virgiliano per la poesia. Ma sopratutto, costretta, in mancanza d'un vero e proprio principio teorico di valutazione, ad appellarsi, in così vario lavorio analitico, al gusto, lo aveva raffinato a tal punto, che le più impercettibili sfumature della forma erano non solo sentite e riprodotte, ma teorizzate in trattati parziali e generali, che perciò costituiscono, come la Poetica del Vida, la quintessenza del classicismo di questo momento; mentre altri, dotati di più vivo senso poetico, o riecheggiavano, come il Poliziano, nella propria i motivi artistici dell'opera altrui, o ne derivavano, come il Pontano, le più felici intuizioni, sì da farla, se non comprendere nel suo intimo significato — tal meta era ancora molto lontana, — certo gustare con vivissima reazione almeno in quanto era fine e sapiente industria dell'artefice. E si determinava anche per tal modo e per tali vie quella generale condizione degli spiriti necessaria ad avvertire nell'opera d'arte il valore perenne di quegli elementi che ne costituiscono il classicismo, quali la purezza e l'armonia della linea, del colore, del suono. Nei riguardi dell'arte moderna, la dottrina umanistica, non poten-

done arrestare il rapido progresso, anzi favorendone essa stessa pur senza accorgersene, lo sforzo che felicemente compieva di svolgersi nei modi dell'antica, ne sottoponeva ad una minuta indagine tutta la parte formale e riusciva a proclamarne l'eccellenza e la capacità a esprimere non che gli amori e la gaiezza e l'armi, ogni contenuto, e a glorificarne la tradizione letteraria, sollevando Dante, il Boccaccio e il Petrarca, e specialmente quest'ultimo all'altezza dei grandi antichi, di Omero di Cicerone e persino dell'insuperabile Virgilio. Tutta una serie di nuovi problemi entrava così nel dominio della critica, e dal confronto di essi con gli antichi i suoi criteri si allargavano, si approfondivano, si rinnovavano. Era una sapienza artistica somma anche nella lingua del Boccaccio e del Petrarca: ogni aspetto di tale sapienza era in essa visibile e con lo studio imitabile: elezione e disposizione, gravità e piacevolezza, decoro e persuasione con tutti i loro rispettivi accorgimenti e mezzi stilistici, costituiscono la trama, il disegno, il colorito, la bellezza dell'opera d'arte sapientemente ricercati e congiunti; ma qual'è il criterio, la luce suprema che guida e illumina codesto mirabile artifizio? Era questo il problema che ormai s'intravvedeva tra tanta attività di sforzi e di analisi volta a riconoscere e riprodurre il bello; o, meglio, era questo il problema che ormai urgeva su tanti intelletti avidi d'afferrare il gran segreto in cui era chiusa la gloria del lauro poetico; e già una parola nuova si veniva mormorando, una di quelle parole che designano un periodo, un movimento di pensiero, nel quale un sistema matura il proprio svolgimento e la propria dissoluzione: la parola *ragione;* ma non ispettava alla teorica letteraria dell'Umanesimo di diffonderla e farla comprendere e renderla effettrice di progresso, se anche l'aveva destata, sì bene alla *Poetica* d'Aristotile, attorno alla quale si sta di già da più parti bramosamente lavorando.

NOTE

Manca per questo periodo un lavoro originale e completo sulle dottrine poetiche e il metodo critico. Utili accenni sono da cercare nelle note opere generali (a cui è da aggiungere quella del Flamini) e nelle monografie particolari già citate, e in quelle che verremo via via citando sui varii critici del tempo. Uno studio speciale, anche dopo quanto saremo per dire, sarà sempre il benvenuto.

p. 40. Sui rapporti tra latino e volgare è tornato a discorrere il CIAN con la scorta di molte testimonianze vecchie e nuove all'incirca coi criteri che io stesso propugno nella mia *Storia d. gramm.* V. il suo ampio studio *Contro*

il volgare nella Miscell. in onore del Rajna. Sull'interpretazione sua di taluna di quelle testimonianze è tuttavia possibile qualche dissenso. P. es. egli intende come tutto favorevole al volgare un brano del Carbone, che, non istaccato dal resto del suo pensiero, torna in esaltazione invece della « scienza grammaticale », cioè del latino.

p. 42. La *Lamia* del Poliziano fu ripubblicata con una bella versione dal Del Lungo, in *Prose volgari inedite, poesie latine edite ed inedite di A. Ambrogini Poliziano*, racc. e ill., Firenze, 1867; dove sono esposti e criticati i giudizi formali dati sulle *sylvae* dallo Scaligero, dal Gravina, dal Menke, ed è, con uno studio comparativo sulla fonte dell'*Ambra* e della corrispondente prolusione in prosa, acutamente trattata e negativamente risoluta la questione del plagio di cui questa fu accusata (pp. 333-4). Utili notizie anche riguardanti la critica del Poliziano nel bel vol. dello stesso Del Lungo, *Florentia*, Firenze, 1897: notevoli in particolare quelle che si riferiscono ai metodi del Landino, alla cui scuola crebbe il Poliziano. Delle lezioni del Landino e de' consorti nell'insegnamento, il Del Lungo dice benissimo: « erano lettura critica e grammaticale de' testi, dalla quale poi i filosofi si studiavano ricostruire l'edifizio delle dottrine aristoteliche e platoniche; i retori dedurre i precetti e gli esempi della eloquenza civile e dello stile letterario » (p. 112). — « Uno de' quaderni del Della Fonte [condiscepolo del Poliziano] (Cod. ricc. 465, c. 61) contiene illustrazioni alla *Poetica* d'Orazio, prese dalle lezioni del Landino nel 1464 e da note dell'aretino Tortelli » (ib.).

Per la teoria dell'imitazione del P., vedasi segnatamente la sua bellissima lettera (VIII, 16), riferita in italiano dal Sabbadini, *Storia del cic.*, p. 38.

Delle *sylvae* v. l'eccellente traduzione di L. Grilli, *Poeti Umanisti*, Lanciano, 1908.

p. 44. Per la critica omerica del Vico, cfr. Croce, la *Critica*, X, a proposito del libro del Finsler.

p. 45. Pel Pontano è poco men che superfluo citare la bella monografia del Tallarigo, *G. Pontano e i suoi tempi*, voll. 2, Napoli, 1874, contenente ampie esposizioni dei dialoghi. Come critica dell'estetica del Pontano, per ciò che concerne la teoria della storia esposta nell'*Actius*, assai più acute ed esatte, anche alla luce delle più moderne vedute, le pagine che gli consacra il Gothein, *Die Culturentwicklung Süd-Italiens in Einzel-Darstellungen*, Breslau, 1886, e delle quali perciò mi valgo. — Osservazioni generali sulla medesima teoria in B. Soldati, *Improvvisatori, canterini e buffoni in un dialogo del Pontano*, nella Miscell. Mazzoni, Firenze, 1907, I, 521 segg. — È da consultare anche E. Maffei, *I trattati dell'arte storica dal Rinasc. al sec. XVII*, Napoli, 1897.

p. 50. L'orazione di Andrea Brenta, *In disciplinas et bonas artes*, in *Reden u. Briefe*, cit., p. 71 sgg.

Il *De poëtica* del Mancinelli in *Opera omnia*, Venezia, 1518. La citaz. nostra, che è del resto ripetizione d'un noto luogo di Quintiliano (X, 1,27) anche in Vossler, *Poet. Theor.* La definizione di Battista Mantovano in Spingarn, op. cit.

Qualche osservazione sul Cortesi e qualche brano di lui tradotto in Gravino, *Saggio d'una storia dei volgarizzamenti d'opere greche nel sec. XV*, Napoli, 1896, implic. già cit. avanti.

p. 53. Per il *De poëtis urbanis* dell'Arsilli cfr. *Poesie latine di Fr. Arsilli medico e poeta senigalliese del sec. XVI tratte da un codice autografo e illustrate per cura del cav. Raffaele Francolini prof. d'eloq. Parte I, contenente il testo poetico e le annotazioni latine*, Senigallia, Lazzarini, 1837.

Petri Criniti *viri eruditissimi De honesta disciplina. De poetis latinis libri V*, ecc. Ex aedibus ascensianis ad Octavum Idus Januarias, MDXI.

p. 54. Dell'*Ars poëtica* del Vida (*Opera*, Lugduni, MDLXXXVI) dà una ampia esposizione elogiativa V. Cicchitelli, *Sulle opere poetiche di M. G. Vida*, Napoli, 1904.

p. 58. Della poetica del Savonarola trattò adeguatamente e con sane vedute P. Villari, *La storia di Girolamo Savonarola*, vol. I, Firenze, 1859, p. 473 sgg.,

indicando anche le circostanze storiche onde nacque l'*apologetica del poetare*, di cui si ha un'edizione quattrocentina s. l. e a.

Dell'estetica del S. toccò recentem. G. Mazzoni, in una Conferenza al Convento di S. Marco, di cui diede notizia il *Giorn. d'I.*, 3 maggio 1907.

Seguo l'edizione di Venezia, 1534, nel *Compendium totius Philosophiae tam naturalis quam moralis.*

p. 62. Scelte notizie attinenti al nostro argomento circa questo gruppo di neoplatonici nel vol. di Caterina Re, *Girolamo Benivieni fiorentino. Cenni sulla vita e sulle opere,* Città di Castello, 1906.

p. 65. Per la più notevole letteratura sui trattati d'amore e in particolare sull'Equicola, v. il mio art. *Una singolare testimonianza sull'Alberti grammatico* in *Studi ded. a F. Torraca,* Napoli, 1912, utile anche per la conoscenza delle idee intorno alla lingua del più ragguardevole trattatista d'amore.

p. 67. Il confronto dell'Equicola nella sua *Introduttione al comporre in ogni sorta di rima della lingua Volgare con uno eruditissimo discorso sulla Pittura et con molte segrete allegorie intorno alle Muse, et alla Poesia,* In Venezia, MDLV.

p. 68. Su *Leonardo filosofo,* e quindi sulla sua estetica v. la conferenza tenuta alla *Leonardo* da B. Croce, in *Leonardo*, conferenze, Milano, Treves, 1909.

Il periodo dell'Equicola, nell'*Introd.* cit.

p. 69. Il periodo del Varchi nella *Dedica* al Duca Cosimo della ristampa delle *Prose* del Bembo, Firenze, 1548. Il luogo fu già rilevato dal Morandi, *Per Leonardo da Vinci e per la « Grammatica di L. de' Medici »,* in *Nuova Ant.,* 1.° ottobre 1909.

p. 72. Per tutte le questioni di lingua qui toccate mi si permetta rimandare alla mia *Storia d. gramm.*, Milano, 1908.

p. 74. Per questo significato dell'arte petrarchesca sono da vedere i conformi giudizi del Burckhardt e del De Sanctis da me raffrontati nella nota *B. e De S. e i critici del Petrarca* inserita nella *Miscell. in onore del Crescini* d'imminente pubblicazione.

Le citazioni dalle *Prose* seguono l'ed. di Venetia, MDLXII.

p. 79. Il *Dialogo delle lingue* dello Speroni ha rivisto la luce, insieme con quello *della Rettorica,* quest'anno (1912) a Lanciano, *con introduzione di* Giuseppe De Robertis. Ha contribuito forse a rimetterlo in onore il vol. del Villey, *Les sources italiennes de la « Deffense et illustration de la langue françoise de Joachim Du Bellay,* Paris, 1908, recensito con altri lavori sul *Cinquecento francese* con molta dottrina ed acume da C. De Lollis in *La Cultura,* XXX, 17-18 (1-15 settembre 1911). Per la cronologia può esser utile tener presente che il *dialogo* si finge avvenuto (e potè anche avvenire di fatto) nel 1530, e poichè vi si sente un'eco assai viva delle idee del Castiglione e del Bembo, che è l'interlocutore che trionfa, la composizione dev'esser riferita piuttosto agli anni seguiti immediatamente a codesta data, che non a quelli che precedettero quello della pubblicazione.

p. 82. Sul riconoscimento della capacità del volgare a esprimere ogni contenuto è da osservare che, mentre il Bembo, nel *Dialogo* dello Speroni, invitando ad agguagliare le cose latine del Petrarca e del Boccaccio alle loro volgari, profetava che di quelle niuna peggiore di queste niuna migliore sarebbe giudicata, uno dei più caldi apologisti del latino, Francesco Florido (1511-1547) esaltava il Petrarca perchè aveva promosso lo studio dell'antichità e aveva avuto il perspicace intelletto di « misurare le forze della lingua volgare a esprimere solo gli amori e la gaiezza », e lodava l' Ariosto d' aver cantato in volgare le armi e i guerrieri; ma erano esagerazioni che si negavano a vicenda: il pensiero comune prevalente era, come abbiam visto, diverso. Cfr. pel Florido, Sabbadini, op. cit., p. 125 sgg., dove l'*Apologia in ling. lat. calumniatores,* 1535, è data per intero tradotta.

CATITOLO TERZO

Il sistema e il metodo critico del Rinascimento.

Limiti e carattere di questo periodo: la supremazia letteraria di Aristotile.

I termini estremi, entro cui si svolse il fervido periodo che si offre ora al nostro studio, sono segnati, come già sappiamo, all'inizio, dal riapparire e pronto divulgarsi del testo greco del frammento aristotelico, che doveva dominare quasi tirannicamente tanta parte del pensiero critico del pieno Rinascimento, e, alla fine, dall'applicazione del sistema, che se n'era sviluppato, all'ultima grande opera artistica onde quell'età gloriosa rifulse. Tale determinazione dev'esser confermata, quand'anche si segua, oltre il concreto organizzarsi della dottrina in un corpo di regole e lo studio onde esse vennero via via riconosciute nei singoli capolavori, lo svolgersi stesso dell'attitudine critica nella sua intima legge e il graduale suo ripiegarsi dall'oggetto al soggetto, con cui essa cominciò a prender coscienza dell'esser proprio. Fra le discussioni, infatti, del morente Cinquecento, e in parte per virtù del Tasso medesimo, che vide con notevole chiarezza il problema essenziale della critica, egli che più fu tormentato e si tormentò in nome d'Aristotile, la considerazione del fatto letterario, qual era stata condotta dietro l'esempio d'un tanto maestro, pur perdurando a esercitarsi negli schemi imperanti, subì quasi insensibilmente, anzi direi quasi automaticamente, quella radicale trasformazione, sebbene in cerchia ancora ristretta, che segna l'inizio del passaggio dall'empirismo alla scienza; essa, cioè, si volse a ricercare, o trovò di fatto senza volerlo, il proprio criterio direttivo non più per entro la struttura dell'opera artistica, ma nell'animo umano, o meglio nelle facoltà che ne creano la vera sostanza, che danno l'arte. Una ricerca sistematica in tal senso, condizione fondamentale di vita e di sviluppo organico,

fu cómpito di secoli posteriori; ma l'avviamento si determinò allora appunto che si cominciò a parlare d'ingegno, di ragione, di gusto, dove prima prevaleva l'imitazione, la teoria, la legge; allora che il metodo, già da tempo inaugurato sul terreno della pura filosofia, si trapiantava con più o men sicura e viva coscienza negli studi letterari. Erano i primi spiragli che la luce nuova si apriva di tra le oscure regioni dello spirito esplorate dall'Umanesimo.

La *Poetica* d'Aristotile.

Or così alla elaborazione del sistema, quale lo rispecchiano le numerose poetiche formali del Cinquecento, come allo sviluppo del metodo critico che ne fu condizionato, il massimo e più efficace impulso derivò dalla *Poetica* aristotelica, tanto per virtù della sua materiale struttura, quanto dello spirito che la informa, sebbene chiaro esso non sia apparso interamente neppure agl'interpreti più acuti e geniali. Chi legga d'un fiato, sorvolando su punti ancora controversi e oscuri, il frammento singolarissimo, sgombro di tutte le nebbie accumulatevi attorno dalle fredde sottigliezze degli esegeti e con la mente libera dal pregiudizio che un volgare e vuoto antiaristotelismo ha perpetuato per secoli e che lo rappresenta come il codice per eccellenza della pedanteria e della più rigida meccanicità letteraria, non può trattenere in sè un vivo e crescente moto di meraviglia per l'acume onde quel sovrano intelletto seppe, pur attraverso le vie dell'osservazione empirica, penetrare sin quasi all'essenza dell'arte, e per la semplicità con cui da un principio apparentemente modesto, allargando e approfondendo via via lo sguardo, giunse a una comprensione così vigorosa, pur nelle sue inevitabili deficienze, delle grandi forme letterarie considerate contemporaneamente nel loro intimo sviluppo ideale e nelle loro storiche più eccelse manifestazioni, da costituire più che una pura teoria letteraria e una storia dello spirito artistico dell'antica Grecia, una visione idealistica del mondo qual'è riflesso dall'arte.

La trattazione si spiega e rivela elevata ed organica sin dalle prime battute e nella sua stessa concisa brevità. Lo sguardo e l'interesse del ricercatore ci si mostrano subito rivolti alle varie forme dell'arte letteraria e segnatamente alla più compiuta per lui, la tragedia, che occupa infatti di sè la maggior parte dell'esposizione; ma si avverte del pari immediatamente che entro la cerchia dell'indagine stanno non solo le arti della parola, ma anche quelle dell'armonia, della danza, della figura

e del colore, tutte cioè le possibili manifestazioni dello spirito poetico, tutte, s'intende, relativamente al criterio fondamentale sotto cui sono concepite. Ma l'ampiezza e la profondità di siffatto criterio son tali, che forse nessuna di quelle che l'estetica moderna conosce, ne resta, come vedremo, esclusa. Secondo codesto criterio l'essenza della Poesia è riposta nell'imitazione. Or è nelle cause assegnate a questa imitazione, nell'energia, onde Aristotile la vede esplicarsi psicologicamente e storicamente sino a raggiungere la stasi della sua perfezione, e nei caratteri e modi ne' quali, obbedendo alla propria e alla natura dei singoli poeti, si attua, che consistono tutta l'importanza e il significato della concezione aristotelica, sia che la si riguardi in se stessa, sia che se ne considerino gli effetti nella critica posteriore. Le cause — cause, si badi, e non facoltà — che *verisimilmente* secondo Aristotile hanno dato origine alla poesia in generale, son due ed entrambe fondate nella natura umana: innanzi tutto la tendenza ingenita negli uomini fin dalla fanciullezza all'imitare — tendenza per la quale differiscono da tutti gli altri animali, « ché sono i più atti all'imitazione e per imitazione s'acquistano le prime cognizioni »: — inoltre il diletto che tutti ne traggono. Con la tendenza all'imitare Aristotile scopre congiunti nella natura umana l'armonia e il ritmo, di cui i metri gli appaiono parte manifesta, e deduce che gli uomini, « dapprima seguendo tale disposizione naturale e facendo a poco a poco progredire quelle cose, da saggi spontanei crearono la poesia, la quale venne variamente spiegandosi a seconda dell'indole de' poeti; così gli uomini più gravi imitavano le belle azioni e quelle di gravi persone, i più frivoli le azioni degli ignobili, facendo dapprima scherni, come gli altri inni ed encomi ». In queste primitive e spontanee imitazioni ebbero radice le grandi forme dell'epopea e della tragedia da un lato e della commedia dall'altro, a cui l'arte, e segnatamente Omero diede perfezione o prescrisse la strada, come quegli che « cantando soggetti gravi fu tra tutti eccellente, perchè egli è il solo che non pur belle, ma ancora drammatiche fece le imitazioni, . . . e pel primo indicò le forme della Comedia, rappresentandoci non già lo scherno, ma il ridicolo; imperocchè quello stesso rapporto che intercede fra l'Iliade, l'Odissea e la Tragedia, esiste pure fra il Margite e la Comedia ». A determinare tale rapporto e a definire ognuna di dette forme di poesia nel suo complesso e nelle singole parti è principalmente

dedicata l'operetta, e lo sforzo che in essa si compie è quale si poteva attendere da un sommo ingegno, che con lo spirito speculativo del suo tempo e suo si volgeva a scrutare il processo di quella grande letteratura, la singolare eccellenza di quegli ardui e sì diversi capolavori. Di qui, compresa la loro comune natura poetica sotto il concetto generico d' imitazione, il ricercare secondo tutti i possibili aspetti, de' mezzi, cioè, degli oggetti e dei modi loro, le somiglianze e le differenze; di qui la cura geometrica del definire il tutto e le parti di ogni forma secondo il quanto e il quale, per racchiudere entro schemi fissi tutta la varietà delle azioni e delle passioni umane che in quella letteratura si riflette, e ridurre a legge d' arte il fato che le domina; di qui anche e insieme la richiesta e la determinazione delle formule ideali che quei capolavori recano in sè, in servigio di chi *bella* voglia far la Poesia, e per mezzo di essa appagare quel diletto, produrre quegli effetti che a lei gli uomini domandano. Ma è appunto da tale sforzo di penetrazione e di deduzione delle leggi della vita e dell' arte, che balzano fuori nei loro relativi problemi quei concetti del *reale*, del *possibile* e del *verisimile*, dell'*universale* e del *particolare*, che, mentre dànno all'*imitazione* e al *diletto* un alto senso spirituale e una funzione catartica e fanno della poesia e dell'arte un'idealizzazione della vita, varranno come germi del progresso filosofico, quando alacrità d'intelletti li risvegli e ravvivi.

Un così forte nucleo di pensiero, nella struttura formale in cui si presentava coi suoi richiami e addentellati alle maggiori espressioni artistiche della veneranda antichità greca, schiudentesi omai a una diretta interpretazione, corrispondeva mirabilmente alle condizioni intellettuali d'un'età che, a tacer d'altro, anelava di rivivere e riprodurre il glorioso passato, senza rinunziare alla conquista d' un' originalità artistica, e chiedeva perciò con un'urgenza sempre maggiore il sistema che le permettesse di rapidamente penetrare, oltre l'artifizio della forma esteriore noto ormai in ogni sua più lieve sfumatura, la logica interna, dirò così, degli antichi capolavori, e le prescrivesse i modi onde creare in gara con essi le due grandi forme poetiche di cui era ancor priva la nuova e trionfante letteratura, il poema, cioè, e la tragedia, quelle appunto che la *Poetica* ritraeva dal punto di vista teorico e storico in un quadro così pieno di suggestione, nel giuoco delle sue luci e

delle sue ombre. E sopr'essa si raccolsero da ogni parte con irrequieto fervore tutte le sottili industrie di editori e traduttori, di esegeti, di commentatori, di critici.

La *Poetica* oraziana.

Se non che un altro e altrettanto singolare codice di poesia aveva guadagnato a sè, e per i motivi che sappiamo, la fede dell'Umanesimo e ne aveva accompagnato, interprete e guida insieme, lo sviluppo teorico e artistico. Alla *Poetica* oraziana ha arriso in ogni tempo, presso ogni nazione, tra le aule scolastiche e nei più alti cieli dell'arte, la migliore fortuna, accettata e ammirata come un vangelo più che seriamente combattuta e discussa (pochi, come il Vico, liberamente l'ammirarono, dandole qua e là sensi più profondi che essa non contenga), certo e anzitutto per la squisita eleganza onde tale materia solitamente arida è trattata, inoltre per la sua aforistica, lucida, nonostante alcune oscurità, bellamente discorsiva esposizione, e infine per la concezione dell'arte che le sta a base e che s'accorda coll'opinione comune prevalente in ogni tempo, la più pacifica, comoda e persuasiva, dell'edonismo utilitario, del pedagogismo moralistico, dell'*utile dulci*, del *delectando monere*. Ma in nessun tempo meglio che nel periodo di cui ci siam venuti e veniamo occupando essa sodisfece alle esigenze della cultura e alle tendenze letterarie, con più piena efficacia, con più incontrastato dominio. Ed ora, non che cedere al sopravvenente impero d'Aristotile, essa ne fu così prepotente alleata e sostenitrice, che quel suo principio fondamentale dell'arte incivilitrice e moralizzatrice s'introdusse e rimase, trasfigurandola, nella stessa trama del pensiero aristotelico, con certo danno del progresso della tesi estetica che questo aveva intravvista, o che almeno racchiudeva. Del resto, se non un ricalco, ché a ciò l' ingegno oraziano non era neppure adatto, una derivazione al certo essa è del più vecchio e più robusto frammento. La maggior parte delle tesi e delle proposizioni aristoteliche, prese separatamente e staccate da ciò che per Aristotile è l'idea madre e dal conato filosofico ch'egli compie, si ritrovano nella *Poetica* oraziana, hanno anzi qui la loro espressione artistica, direi quasi popolare, divulgativa; ma purtroppo, e appunto perciò, rese incapaci di svolgimento, private del lievito che determina il progresso, destinate a rimanere articoli di fede, una specie di bibbia dell'arte e dell'educazione letteraria. Quei concetti di *unità*, di *decoro*, di *verisimiglianza*, e di *possibilità*, quello stesso

fondamentale d'*imitazione*, e tante altre definizioni e distinzioni, e i precetti stessi che in Aristotile si stringono nello sforzo di penetrare il mondo misterioso dell'arte, offrendo nel tempo stesso un sostegno e un lume a chi vi muova il passo, si sciolgono nella chiacchiera arguta ed elegante di Orazio, tutto lieto di poter sfoggiare la sua cultura poetica e il fine suo senso della forma classica, e mordere i poetastri del suo tempo, alternando le sottili disquisizioni linguistiche, metriche, stilistiche, con le raccomandazioni tra paterne e dottorali a studiar la vita, e a sudare sui vetusti esemplari greci. D'altra parte, appigli alla tesi edonistica pedagogica nella *Poetica* aristotelica non mancano. Lasciando d'altro, il punto più controverso, sulla catarsi tragica, ad esempio, è tale da dar luogo, e l'ha dato assai di frequente, a interpretazioni e amplificazioni del più rigido moralismo; anzi vorrei dire che tutta quella dottrina si presta a tale interpretazione. Nel fatto, pei critici della Rinascenza tra Aristotile e Orazio non solo non c'è dissidio, ma c'è piena concordia: l'uno completa l'altro nella glorificazione della grande arte classica, nella determinazione delle sue leggi intime e formali, dei suoi fini ed effetti morali, nel designarla quale uno *speculum perfectionis*, a cui ogni futuro artista s'educhi e s'informi.

Altre fonti classiche, umanistiche e moderne.

E però attorno a codesta salda unione vediamo adunarsi nella prima metà del secolo e con essa armonizzarsi tutta la varia suppellettile critica che il fervore umanistico era venuto risuscitando e prontezza di editori o solerzia di traduttori e d'interpreti andava via via divulgando a pro d'una folla desiderosa e entusiasta: e non essa soltanto; ma e quella che s'era novamente prodotta sullo stesso terreno umanistico, e tutta la già rigogliosa letteratura rettorico-grammaticale sorta a disciplinare e comprendere coi criteri ereditati dagli antichi la nuova lingua e la nuova poesia. Con Plutarco e Basilio il grande che, con diversa ma indiscutibile autorità, indicavano come fossero da leggere gli antichi scrittori, emergevano guide ascoltatissime Cicerone e Quintiliano, quegli padre e maestro dell'eloquenza, questi, sulle tracce di lui, storico ed institutore, l'uno e l'altro fissi in quelle forme ideali in cui la vera romanità trovi la sua piena espressione, lontana così dalle nude sottigliezze dell'atticismo, come dalle barocche pomposità dell'asianesimo. Agevolava l'apprendimento e la diffusione del vetusto pensiero teorico più notevole, l'edizione che

Aldo aveva apprestata sin dal 1503 dei *Rhetores graeci,* alla quale dopo qualche decennio si sarebbero aggiunti per merito di Giulio Camillo *Ermogene* e del Robortelli *Longino*. Di Aristotile stesso è inutile dire che studiatissima era la *Retorica*, e di Orazio che la diffusa latinità non l'aveva risparmiato dall'apparire nel 1535 per sollecitudine del Dolce anche in veste italiana. Tutte le forme che il pensiero critico umanistico aveva assunto dal Trapezunzio al Vida, erano in fiore e costituivano già una tradizione che non si sarebbe esaurita se non con lo stesso declinare del gran secolo. La tradizione volgare già aveva avuto il suo massimo assertore nel Bembo a cui una lunga serie di seguaci si preparava a dare la corona e lo scettro.

Il sistema critico del Cinquecento

Da questo vario e vasto complesso d'idee, doveva uscire il sistema critico del pieno e maturo Rinascimento, il qual sistema pertanto non è se non lo stesso ideale umanistico dell'imitazione classica trasfuso nel corpo delle regole neoclassiche che si venne via via formando attorno al nucleo fondamentale della poetica aristotelico-oraziana integrata dal redivivo pensiero rettorico dell'antichità sotto il soffio dell'arte nuova. Elaborare tale sistema e applicarlo ai capolavori artistici così antichi come moderni fu appunto il compito fondamentale della critica del Cinquecento a cominciare dal suo quarto decennio; compito che, dato il fervido e diverso amore per l'arte ond'erano riscaldati gli spiriti, e lo sforzo compiuto per darsene una chiara coscienza, non poteva essere assolto senza vivi e rumorosi contrasti, nè senza qualche risultato per lo sviluppo del metodo e dell'attitudine critica. Dopo quello della più rigogliosa fioritura dell'arte nazionale, tale movimento d'idee, è forse lo spettacolo più ricco d'interesse e di vita che l'Italia, declinante al suo tramonto, offra allo sguardo dello storico, non soltanto per il numero strabocchevole di quelli che vi partecipano, ma per le infinite domande onde ciascuno e tutti appaiono tormentati, per gl'innumerevoli aspetti che il fervore della ricerca assume in essi, per le vittorie e gl'insuccessi che accompagnano lo sforzo comune di rinnovare il proprio nel pensiero della veneranda antichità.

e la sua importanza nella storia dello spirito italiano.

La giustificazione della poesia

In un così diffuso movimento d'arte e di pensiero attorno all'arte, divenuta ormai una fede e per moltissimi spiriti principale ragione di vita, si compieva quasi direi di fatto la giustificazione della letteratura d'immaginazione così antica come

moderna. E già contro le accuse del medioevo sarebbe bastata a giustificar la poesia come prodotto d'attività umana avente in sè la propria ragione, la stessa rettorica antica, se questa dallo spirito pratico specie de' Romani non fosse stata impregnata d'utilitarismo e di moralità, almeno in quelle sue parti in cui era elaborata la dottrina dell'imitazione: si vedano, p. es., le fini osservazioni d'indole puramente artistica che su tale argomento espone nella sua Arte, ch'è la più perfetta dell'antichità, Quintiliano. E già vedemmo i progressi ottenuti in tale riguardo dalla teoria umanistica, che fu tutta ripresa dagli antichi. Ma riprendere il pensiero antico e opporlo a quelle accuse *sic et simpliciter* o il coltivare e produr l'arte con pieno abbandono nè valeva a radicalmente distruggerle nè poteva spegner la brama d'intendere l'oggetto della contesa: tale era l'impero che esse esercitavano sulle menti, tenendo l'arte come in un perpetuo stato d'avvilimento e di schiavitù. Perfino il ritorno dell'operetta aristotelica, in cui quella giustificazione razionalmente, se non anche completamente, si compie, sarebbe rimasto senza effetti, come rimase di fatto, ad onta di alcuni segni di progresso, per quasi quarant'anni, se i dotti italiani non vi si fossero travagliati attorno da ogni parte per assimilarsela in succo e sangue, ma sopratutto per col locarsi di fronte alla poesia in uno stato d'animo simile a quello di Aristotile, di pura simpatia cioè e di difesa, quale potesse essere la forza filosofica delle loro argomentazioni. Certo nessuno, neppure tra i più acuti suoi interpreti e seguaci, riuscì a comprendere la vera portata del pensiero aristotelico specie là dove la concezione platonica è effettivamente superata, e a renderlo fecondo di quanto era capace; ciò che a noi oggi potrebbe quasi parere strano, tanta è la trasparenza di quel pensiero, se non ricordassimo che le verità realizzate da altri non sono veramente tali per noi, se non quando le abbiamo in noi rivissute e riempite della luce che noi stessi ci siamo fatta dentro. « Non è ufficio del poeta, » argomentava dunque Aristotile, « rappresentare le cose quali realmente furono, ma quali avrebbero potuto essere; quali sono possibili secondo la verosimiglianza o la necessità, chè il poeta e lo storico non differiscono fra loro, perchè l'uno scrive in prosa e l'altro in versi, imperocchè si potrebbe stendere in versi l'opera di Erodoto e non sarà meno storia in verso che senza versi, ma ben differiscono in ciò che

mediante la concezione aristotelica.

l' uno narra le cose realmente accadute, l' altro quali potrebbero accadere. Epperò la poesia è qualche cosa di più filosofico e di più elevato della storia, imperocchè la poesia si tiene piuttosto all'universale e la storia discende ai particolari. Onde è palese che deve il poeta essere piuttosto poeta di favole che di versi, quanto più vuol essere poeta secondo la imitazione; imita poi le azioni. Che se dall'altro canto gli toccasse di poetare sopra cose realmente accadute, non cesserà egli per questo di essere poeta, perchè niente impedisce che alcune delle cose realmente accadute siano tali da recar seco la verosimiglianza e la possibilità del loro avvenimento; ed in quanto così le imita egli ne sarà il poeta ». Con ciò la principale accusa platonica accolta con tanto favore dal Medioevo, che l'arte ci allontana dall'eterna verità, era sfatata, dimostrandosi invece che essa ci innalza sulla realtà ordinaria e ci guida a un'idea di probabilità eterna, che essa insomma è visione e specchio della verità ideale. Non meno efficacemente Aristotile respinge l'altra gravissima accusa di immoralità con la quale Platone e i suoi seguaci dell'età di mezzo condannavano l'arte, dimostrando come l'arte sia un'idealizzazione della vita, e perchè tale, anche espressione e rappresentazione di essa nel suo aspetto morale. Quanto ai suoi effetti, l'arte, e in ispecie la drammatica, nobilita e purifica le passioni calmandole e regolandole dopo averle eccitate. Con tali argomenti non era soltanto data la risposta trionfale alle tradizionali accuse, ma era segnata la via alla dottrina prettamente estetica dell' arte che i tempi moderni hanno alfine elaborata. A un immediato sviluppo si opponeva allora il moralismo pedagogico oraziano, che come abbiamo più volte ricordato, meglio e più intimamente s'accordava con le tendenze umanistiche non ancora interamente esplicate e superate. Non solo, ma fu tale la forza di questa dottrina, che essa, come s'è detto, si trapiantò e rimase in pieno testo aristotelico. E più spesso coi principî oraziani che con quelli aristotelici furono elaborate quelle difese della poesia che furono di moda per tutto il Cinquecento, e passarono poi, nella forma che avevano avuta tra noi, negli altri paesi d'Europa. *Difesa* divenne presto una parola di moda non soltanto in Italia, ma in tutte le nazioni europee che ne accolsero e proseguirono il moto umanistico, e fornì il titolo allora e poi, così fra noi come altrove, a parecchi trattati celebri. E invero tutto era da difendere contro il

La teoria pedagogica oraziana e le *difese* ereditate delle poetiche del Cinquecento.

medioevo nell'ordine della vita spirituale, perchè tutto era da rinnovare e ricostruire e riorganizzare nel mondo interiore; o, meglio, il problema fondamentale, unico, era di acquistare coscienza della vita nuova che si veniva organizzando, comporre gli elementi vari in una struttura ideale in cui mostrassero e rendessero chiaro il loro valore. La poesia classica era da difender contro l'accusa di paganesimo e di immoralità; lo studio delle lettere dalle accuse di effeminatezza e inutilità pratica; la letteratura classica come coefficiente di educazione e di raffinamento; gli studi letterari in genere non come pura erudizione umanistica, ma come un perfezionamento del gentiluomo e del cortigiano, come un elemento di coltura generale: la lingua nazionale come nobile e efficacissimo mezzo all'espressione di ogni più elevato contenuto.

Tali, quali le ha esattamente determinate lo Spingarn, le difese che ereditarono le poetiche del Cinquecento nella forma teorica in cui erano state poste dall'Umanesimo, e che esse sostennero con tanto calore se non sempre con adeguato vigore filosofico. Per quel che riguarda la difesa della poesia, come fu più arduo adoperare i principî aristotelici nella loro più intima efficienza, che non quelli escogitati da Orazio e sui quali vediamo fondata la Poetica del Daniello, la prima di tali apologie uscita alla luce l'anno medesimo in cui si ripubblicava la Poetica dello Stagirita, così non fu facile confutare gli argomenti di natura più filosofica addotti contro la poesia ne' suoi dialoghi da Platone, ancora profondamente riverito e tutt'altro che detronizzato dalla supremazia che in letteratura andava acquistando Aristotile. Ciò che si potè fu, nota acutamente lo Spingarn medesimo, spiegare le ragioni per le quali i poeti erano stati banditi dallo stato ideale, svolgendo così e introducendo nella dottrina critica del Rinascimento, sebbene in forma accessoria e quasi a guisa di ornamento, quello che è stato chiamato platonismo antiplatonico. Di esso son tracce nel *De Poeta* del Minturno (1559), che pur come il Daniello segue i principî oraziani, e, più ancora visibili nel Fracastoro, il quale contro l'accusa d'ignoranza della realtà da imitare sostiene « che il poeta non conosce ciò di cui parla in quanto fa versi ed è abile nell'arte della parola, proprio come il filosofo o lo storico non conosce i fatti naturali o storici, in quanto è abile nell'arte della parola; ma li conosce per averli imparati e per aver riflettuto sui problemi della natura o della

Platonismo antiplatonico.

storia; » e contro l'altra accusa d'immoralità osserva « che questo anzichè dell'arte è difetto di quelli che ne usano male »; confutazione più spesso ripetuta e contro la quale vediamo reagire ancora il Rousseau, uno cioè de' platonici più singolari.

La poesia come una forma di filosofia scolastica: divisione delle scienze.

Giustificare è già un definire, e definire è già un classificare e una classificazione della poesia era contenuta nello stesso confronto con la storia e con la rettorica in cui gli Umanisti, come già gli antichi, cercarono il loro criterio direttivo. Ma non mancarono naturalmente neanche al sec. XVI quelle vere e proprie classificazioni o divisioni delle scienze che erano state così care all'Antichità e al Medioevo e più ancora agli Umanisti stessi, che le trattarono applicando al pensiero classico la sottigliezza e il metodo ereditati dagli scolastici. E scolastiche e aristoteliche insieme furono tali classificazioni per tutta la Rinascenza dal Savonarola al Campanella. In genere la poetica fu riguardata come una forma di filosofia; e la poetica fu con la logica, la dialettica, la rettorica, l'istorica e la grammatica, una divisione o parte della filosofia razionale, cioè di quella filosofia che tratta non di cose (come la filosofia reale che comprende metafisica, etica, fisica, geometria, ecc.), ma di parole. I rapporti tra queste varie categorie di filosofia razionale furono studiati con ogni cura non senza effetti anche sul metodo critico: basti per tutti l'esempio offertoci nelle sue lezioni sulla poesia (1553) dal Varchi, che elaborò la classificazione a cui ci siamo riferiti. Certo tanta sottigliezza non era fatta per sviluppare una comprensione dell'arte che andasse oltre l'esteriore artificio verbale. Ma tale studio ci richiama ad altre ben più importanti considerazioni per la condotta stessa del presente lavoro. E la principale è questa, che appunto perchè tutte quelle scienze furono concepite come scienze di parole e l'una fu spiegata con l'altra senza un criterio veramente distintivo, non è possibile seguire lo sviluppo dell' attitudine critica restringendosi a osservare soltanto la teoria poetica quale si svolge nei trattati di arte poetica, sebbene ciò che fu essenziale al concetto della poesia e dell'arte, ivi sia dato cogliere meglio che altrove. La teorica del perfetto poeta viene, con ampiezza insolita al passato, elaborata in buona parte su quella del perfetto oratore che gli antichi avevano tramandata; e alla loro volta la rettorica e l'istorica si avvantaggiano del nuovo indirizzo, prendendo av-

viamenti diversi; la grammatica si rinnova nella reazione contro lo scolasticismo e nel farsi seguace dello sviluppo del volgar moderno. Sorgono attorno a ciascuno di questi gruppi teorici i più vari movimenti di pensiero e s'intrecciano fra loro correnti e tendenze diverse; continuano le ricerche sull'amore e sulla bellezza muliebre avviate dall'Umanesimo, mentre si esauriscono alcuni de' suoi più appassionati motivi; accanto alla filologia classica e all'archeologia si affermano e sviluppano gli studi romanzi; colle ricerche erudite tenta tracciare le sue linee principali la storia letteraria; il sorgere dell'arte del predicare non toglie interesse agli studi sul furore poetico; lo spirito moderno, specie nel terreno della rettorica, comincia a corrodere l'antico; contro il rigido schematismo delle regole neoclassiche si sfrenano il più matto impressionismo e la beffa degli scapigliati; sulla pazienza de' sottili commentatori ride la superficiale improvvisazione dei poligrafi di mestiere.

La varia attività critica del sec. XVI.

Di così vasta e multiforme attività è nostro compito cogliere gli aspetti e i momenti in cui meglio si rilevi la sua efficacia sullo sviluppo non solo della teoria, ma e più del metodo critico.

Nuove tendenze dello spirito critico nel declinante Umanesimo.

Il secondo trentennio del XVI secolo, o più precisamente, il periodo che corse tra la pubblicazione della *Poetica* del Vida (1527), il più completo e squisito codice della dottrina letteraria umanistica, e l'apparizione delle prime sistematiche poetiche, elaborate nella cerchia o sulla trama del pensiero aristotelico (Fracastoro, Capriano, 1555, e Minturno, 1559 e 1563) concluso omai il lungo periodo preparatorio delle edizioni, delle traduzioni e dei commenti (Pazzi, 1536, Robortelli, 1548, Segni, 1549 e Maggi, 1550), offre a noi un singolare interesse nel contrasto tra il vecchio formalismo umanistico che persisteva nel campo così antico come moderno, e le nuove tendenze verso una forma di sapere meno praticistica, che venivano sorgendo in gran parte dal seno stesso di quello sotto il duplice impulso e del pensiero aristotelico, già in qualche modo da tempo operante, e del sentimento sempre più rigoroso e cosciente della forza della letteratura nazionale.

La *Poetica* di Bernardino Daniello (1536).

Chi confronti la *Poetica* del Daniello, uscita in luce un anno dopo la traduzione dell'oraziana fatta dal Dolce e l'anno stesso della riedizione e versione di quella aristotelica, con ciascuno dei trattati onde si chiuse il precedente stadio critico (Bembo, 1525, Vida, 1527, Trissino, 1529), per non dire

d'altri minori, come quello del Fanucci (1533), che sta di mezzo tra esse e gli altri, o più speciali, come quello del Tolomei (1539), che di un quasi medesimo intervallo la segue, avverte di leggeri che in essa per la prima volta la considerazione dell'opera d'arte e del fenomeno artistico, perde quasi di mira lo scopo pratico dell'imitazione, che pur sovrasta con tacito impero il pensiero e la volontà dell'osservatore, e accenna a voler trovare in se stessa la propria ragione e nella formulazione del giudizio astratto il proprio appagamento.

L'interessante operetta s'apre con una enfatica proclamazione della necessità dell'arte, che, « procedendo dalla parte nostra divina, cioè l'intelletto, non pure imita la natura.... ma migliore la rende e più perfetta ». Come tale funzione si compia, fu il tema di certi ragionamenti tenuti nel Veneto tre anni innanzi, e che ora il Daniello si prepara a narrare al novello vescovo di Brescia, Andrea Cornelio, suo signore, come a intendente di poeti greci e latini e di quelli che « nella nostra volgare e natia lingua scrissero non pure di Firenze, ma d'altre parti » d'Italia. E qui risuona subito il nome del Bembo, che « ne ha ampliato et allargato gli stretti confini », a profetare con sicura fede le glorie riserbate a questa lingua. La romana s'ampliò dietro gli scrittori dell'arte, principi Cicerone e Orazio: i nostri, seguendo gl'impulsi di costoro, « non solamente novelle, sonetti et amorose canzoni; ma più alti, più gravi et più gloriosi poemi (che questi non sieno) », scriveranno. Donde sorge un'altra profezia non meno cara della prima al cuore del Daniello. « Il che se essi faranno, daranno eziandio, a molti che dopo loro verranno, materia et cagione di nuove osservationi, et nuove regole iscrivere, et più ampiamente ch'io fatto non haverò » (p. 8). Si leggono orationi e poemi nei quali gli scrittori hanno aggiunto vaghezze e bellezze tante e tali, che « si può dire l'arte havere di nuove osservationi bisogno ». Nè gli scrittori dell'arte hanno potuto vedere nè pur tanto ammirati e studiati esemplari ogni bellezza, ogni pregio. — In tutto ciò a me sembra contenersi il germe d'un pensiero nuovo assai degno di nota e rivelarsi una sia pur vaga intuizione del carattere filosofico e non esclusivamente precettistico della poetica, come un presentimento dell'autonomia della critica. Arte e poetica sono tra loro in rapporto di parallelo sviluppo, di mutua influenza: l'ampliarsi, l'arricchirsi dell'una reca in sè il principio dell'au-

Parallelo sviluppo e mutuo influsso tra Arte e Poetica.

mento, dell'arrichimento dell'altra. La dottrina poetica è sì fautrice e effettrice del progresso artistico, ma a patto che ne sia anche seguace coscienza riflessa. L'arte non è più tutta stereotipata nelle antiche forme, negli antichi modelli: i recinti della vecchia rettorica non sono abbattuti, ma si estendono, si allargano, lasciando scoprire nuove terre, nuovi orizzonti. Il Saintsbury s'irrita con lo Spingarn che, pur ammettendo la stretta dipendenza, almeno verbale, di questo primo trattatista dallo Stagirita, nega la presenza di un solo elemento aristotelico nella teoria della tragedia dal Daniello stesso elaborata, e osserva che il critico lucchese probabilmente si preoccupava più delle obiezioni platoniche e di rinnovare la boccacesca difesa della poesia ripetuta tante volte dopo di lui in Italia, in Francia e Inghilterra, che non di andare pedissequamente sulle orme di Aristotile. Nel fatto il Saintsbury ha ragione, ma non si può dar torto allo Spingarn, il cui assunto è di seguire lo sviluppo organico del sistema critico del Rinascimento. Nessun dubbio che Aristotile, come altri antichi teorici, è presente al pensiero del Daniello, ma, purtroppo, anche quando è quasi parafrasato, come nella determinazione delle differenze tra poeta e storico, è ben lungi dall' essere inteso in quella sua profonda concezione dell'imitazione ideale su cui poggia tutto il suo edificio teorico. « Al poeta si concede amplissimo privilegio di poter fingere molte cose a sua voglia e di lasciar sempre di non pur descrivere la cosa tale quale ella è, ma » — e qui crolla tutto — « di aggiungervi del suo tutte quelle cose anchora che a quella (quando ben vere non fossero) *possono* et *grazia* et *vaghezza* arrecare. Ben vero, egli dee sempre vedere ch'esse al vero simiglianti sieno » (p. 43). Lo stesso Saintsbury, nel rilevare il davvero saliente principio posto dal Daniello, non essere il poeta tenuto a una speciale materia, essendo l'invenzione, la disposizione e l'elocuzione i tre elementi costitutivi dell'arte, è costretto a dubitare che egli fosse convinto della grande portata delle proprie parole, se del suo pur tanto ammirato Dante non teme di osservare che forse fu più grande e perfetto come filosofo che come poeta. Gli è che il Daniello concepiva la poesia ancora come artificio rettorico e non poteva oltrepassare le vecchie vedute: Aristotile, non che padroneggiarlo, doveva soggiacere per parte di lui a un'interpretazione ancora quasi del tutto umanistica. Quel che dobbiamo dunque pregiare nel Daniello non è tanto questa o

quella più o meno felice derivazione di idee altrui destinate a rinnovare il pensiero critico del Cinquecento e che egli non era in grado per la sua arretrata concezione della poesia di maturare e fecondare, quanto quel suo nuovo stato di coscienza che gli permette d'impostare i problemi come se dovesse compiere una ricerca filosofica e non fornire una precettistica, quel suo sforzo tutto personale di risolverli, quel suo considerar l'arte e la poetica come moto e sviluppo per effetto di reciproca influenza, e l'aver l'occhio alla poesia e ai poeti italiani e segnatamente a quei due sommi trecentisti a cui dedicò le sue pazienti cure di commentatore; infine l'aver adottato il volgare nell'esporre quella teoria onde si riprometteva aumenti di gloria all'arte e alla critica italiana. Fecondare il pensiero aristotelico era compito di anni ancora lontani: si cominciava appena col rimetterlo intanto in circolazione.

Esaltazione della *rima* come contenuto musicale del verso volgare. L'ottava ariostesca già vittoriosa.

Sulla fine del libro secondo della sua *Poetica*, tutto dedicato alla teoria dell'elocuzione, il Daniello tocca il quesito del metro in cui abbia a esser composto il poema eroico, pur lamentando che tra i tanti cultori della poesia « nessuno ve ne ha che allo scrivere heroicamente si dia » (p. 131), e, parafrasando anche qui Aristotile e intendendolo al suo solito modo, osserva non essere il verso ciò che costituisce la poesia, sì i vocaboli, le sentenze, le figure, e il *decoro* e la *convenevolezza*, i due elementi su cui s'era più indugiato lungo il corso della ricerca. Ma, soggiunge, il verso dev'essere *eroico* e *con rima*, « specialmente essendo la rima un'harmonia che il verso volgare ha di più che il latino » (p. 135). È anche un tacito riconoscimento dell'ottava ariostesca già sì armoniosamente risuonante negli orecchi italiani, e un primo silenzioso passo verso la giustificazione del poema eslege che, riempiendo d'entusiasmo gl'indotti, cominciava già a vincere le riluttanze dei dotti?

Logicismo aristotelico nei XIII libri *De causis linguae latinae* (1540) di G. C. Scaligero (1484-1558).

Quanto maggior progresso verso il riconoscimento della vera facoltà poetica in questi vaghi ma animati ragionamenti del Daniello intorno alla poesia e alle sue qualità essenziali, sebbene intese ancora rettoricamente, che non nel rigido ipercritico logicismo aristotelico onde, anticipando di parecchi decenni il chiuso dogmatismo della poetica classica, Giulio Cesare Scaligero svolgeva, circa quegli anni medesimi, il sistema completo della grammatica segnatamente latina in quei suoi

tredici libri *De causis linguae latinae,* dove, mentre sostiene esser la *lingua* il parlar vivo e la grammatica dover esser non arte, ma scienza del *retto parlare,* anzi *loquendi ex usu,* non volta a costituir regole ma a raccogliere dai modi e dalle usurpazioni dell'uso la norma comune del parlare (p. 136), tutti gli elementi e le forme grammaticali del linguaggio riduce in schemi e categorie immutabili. Tuttavia, dal punto di vista della sistematica delle scienze codesto stesso invincibile logicismo aveva la sua efficacia sullo sviluppo del metodo critico come reazione contro il confusionismo ancora imperante: e anche quell'indicare nella ragione lo strumento della scienza, il definirla come forza dello spirito *(vis animae)* con la quale comprendiamo gli universali (p. 2), mostrando, nell'applicarlo a infinite questioni, la potenza di tale strumento, era aprire una strada per la quale anche si poteva giungere, e si giunse difatti, alla meta.

L'isolamento della teoria dell'elocuzione dalla Rettorica antica ancora imperante come, ad es.:

Altrettanto benefica in questo ed in altri rispetti vedremo essere stata la lotta che alcuni insigni contemporanei e spiritualmente affini allo Scaligero, quali il Vives e il Ramus, e più tardi ma meno felicemente il nostro Patrizio, combatterono contro l'antica rettorica coll'effetto d'isolarne la teoria dell'elocuzione, come la sola che riguardi veramente l'espressione, e che si estende perciò, non ai soli tre generi oratori, ma a ogni forma letteraria (storia, apologo, epistole, novelle, poesia).

nell'*Oratore* di G. M. Memo (1545).

Quanto fosse necessario lo screditare quella rettorica si può vedere dalle trattazioni che gli umanisti in ritardo, come il Memo, le consacravano con un ossequio e una pedanteria tanto più strani quanto meno lontani erano essi dal sentirne tutto il vuoto e il convenzionale. Le pagine infatti men vane e noiose dell'*Oratore* del Memo son quelle in cui uno degl' interlocutori, il Quirino, nega che « le città siano state costituite, fondate et conservate dall'eloquenza e . . . lei esser tale che possa di ogni materia acconciamente et honoratamente parlare », i due capisaldi delle tradizionali difese dell' *ars rhetorica,* mostrando, tra altri notevoli esempi, come la gloriosa repubblica di Venezia debba i suoi principi e accrescimenti, non già a eloquenti oratori, ma a « huomini da bene: pieni di bontà: et isvisceratissimi alla patria loro; i quali, non con vane paroline, nè eloquenza, o arte oratoria, ma con le proprie facoltà, co 'l sangue, et con la vita loro, la fondarono, accrescierono, et conservarono: » uomini « che sapeano fare et non

dire »; e sostenendo « ogn'uno (secondo il detto del divino Socrate) nell'arte sua esser eloquente: et all'incontro, nessuno poter a bastanza parlare di quell'arte, della quale non ne sarà ripieno et istrutto »; doversi dalle giustificazioni stesse del contradittore argomentare « questa eccelente eloquenza et arte oratoria, non esser arte nè cosa alcuna, ma solamente una vana immaginatione ». Ma alle nuove difese del Memo il Quirino si lascia persuadere « nessuno per doni rari, et eccellenti che habbia da natura, poter senza lei esser veramente buono, et eloquente oratore » (5 v. — 11 v.); e, « acceso già dall'amore di quest'arte », ricerca e s'apparecchia a ricevere gl'insegnamenti che il Memo gli somministra, svolgendo, in questo primo dialogo, la dottrina de' tre generi e delle parti dell'orazione, mentre nel secondo da altri interlocutori si effigia il tipo del perfetto oratore secondo l'antica maniera, e nel terzo « lo si veste et orna di panni degni », si espone cioè la teoria dell'elocuzione e dell'ornato, con quest'unico interesse per noi e lieve moto di progresso, che ciò è fatto con riferimenti ai nostri trecentisti e in parte sulle tracce del Bembo, cioè con occhio non ostile all'italianità.

L'applicazione della rettorica aristotelica e ciceroniana al volgare e alla poesia italiana: B. Tomitano e i suoi *Ragionamenti della lingua Thoscana* (1545).

Per motivi press'a poco identici, tra l'inevitabile colluvie delle compilazioni grammaticali-rettoriche in latino e in italiano che inondò il campo delle lettere in questo periodo di rapida e disorientata trasformazione della cultura umanistica, appena qualcuna attira, pur sempre scarsamente, il nostro sguardo, come il *De numero oratorio* (1549) del Rapicio (1480 c.-1553) e il trattato *Dell'arte oratoria* (1546) che il Sansovino (1521-1583) allegava a due volumi di *Orazioni volgari scritte da molti uomini illustri dei tempi nostri,* seguendo un costume che a volte esprime solo il bisogno di dare un carattere o una parvenza di concretezza alla vaga e vacua astrattezza delle regole o di realtà all'artificiosità dell'esercitazioni rettoriche, o all'una o all'altra insieme. In confronto, pertanto, de' vani tentativi di tenere in vita la rettorica antica, estranea ormai affatto alle mutate condizioni della società moderna, o a vasti disegni o *idee* inattuabili e inattuate del genere di quella che Giulio Camillo propugnò avvolgendola, come dice argutamente il Flamini, nel mistero di fisime cabalistiche, « d'un Teatro, cioè d'un vasto repertorio mnemonico d'*arte del dire,* movendo dal principio *in locis memoria* e fondato sulla minuta disamina di classici e del Petrarca », quel Camillo che il Partenio

giudicò un Dio della rettorica, e, peggio, l'Ariosto agguagliò ad altri veramente insigni maestri nelle glorificatrici ottave a cui già ci riferimmo, assai meglio avanzavano le dottrine oratorie e poetiche, fuse e confuse ancora insieme, coi seguaci del Bembo e del Trissino intendenti a penetrare il miracoloso spontaneo artificio della nuova lingua nella grammatica, nella composizione, nel numero, nel metro col fine supremo di condurla ai fastigi delle antiche, e con quelli tra loro che anco davano opera paziente a commentare i nostri scrittori e particolarmente il Petrarca, o con quelli che, investigando, illustrando, tesoreggiando l'antico classicismo teorico, quale in ispecie splendeva in Aristotile e Cicerone, tentavano sperimentarlo nello studio della nuova lingua e nell'interpretazione della nuova poesia. Per l'ampiezza e la varietà e maggior concretezza della trattazione eccellono in tali riguardi, più che il *Dialogo delle lingue* già ricordato dallo Speroni, quei *Ragionamenti della lingua Thoscana* che Bernardino Tomitano (1517-1576) — per acume e dottrina pur tanto a lui inferiore — dava in luce nel 1545, e l'anno seguente ripubblicava *coi precetti della Rhetorica d'Aristotile e Cicerone nel fine del secondo libro nuovamente aggionti,* e, vecchio, nel 1570 rimaneggiava per la seconda volta ne' *Quattro libri della Lingua Thoscana, ove si prova la Philosophia esser necessaria al perfetto Oratore et Poeta, con due libri nuovamente aggionti, de i precetti richiesti à lo scrivere et parlare con eloquenza,* nei quali tuttavia, sin dalla loro prima stesura, lo Speroni è introdotto come principale e applauditissimo espositore cosi della materia filosofica come delle applicazioni al fatto dell'eloquenza e della poesia. Sotto l'influsso del neoplatonismo e dell'indirizzo che già vedemmo giustamente definito col nome di platonismo antiplatonico, il Tomitano, che in letteratura era, da quanto lo Speroni, un ardente aristotelico, vi propugna il principio, almeno nella formulazione nuovo, per non dire rivoluzionario, rispetto alla comune e più diffusa concezione della rettorica, poter la filosofia star senza eloquenza, non questa senza quella, divini doversi pertanto proclamar i filosofi che seppero essere anche eloquenti, e i poeti che nell'artificio del verso adombrarono le più alte verità, la più profonda sapienza. Assegna perciò all'oratore il triplice scopo d'insegnare, movere e dilettare; difende i poeti dall'accusa di falsità, prescrivendo loro il cibo della filosofia, perchè più vere e sagge compongano

appunto le loro favole. In forza delle quali premesse, il poeta ideale è pel Tomitano, non occorrerebbe dirlo, il Petrarca, del quale, perciò, si offrono frequenti interpretazioni filosofiche. Così, per lui, nel *Madrigale*

Perchè al viso d'amor portava insegna

il cantor di Laura « à concentrato un esempio di tutta la vita humana, descritta da gli altri in lunghi et artificiosi poemi ». La stoccata, com'è stato da altri osservato, è per l'Alighieri, di cui pur qualche passo è filosoficamente illustrato, ma che non rispecchiava, come il Petrarca, l'ideale rettorico vagheggiato dall'età. Poi che con tutto il suo ardore per la filosofia, il Tomitano resta pur sempre un retore: e il meglio dell'opera sua è pur sempre da cercare in quelle sottili e spesso squisite analisi che, seguendo la precettistica classica, egli prima d'altri condusse sul *numero oratorio* nella nostra lingua e segnatamente nel Boccaccio e su altri aspetti formali dell'arte nuova, specie sui modi coi quali si raggiunge la *piacevolezza,* anticipando di mezzo secolo le teoriche di quel concettismo che non a torto fu rimproverato alla prosa stessa del Tomitano. Basti per tutti un esempio, che ha anche la virtù di non allontanarci dalla materia del libro: è il luogo in cui un interlocutore del dialogo esprime la generale sodisfazione allo Speroni, che « quasi sole del cielo che se medesimo dipinge nell'acqua, coi raggi del suo merito à espresso se medesimo, mentre formava l'idea del perfetto oratore ».

Una singolare anticipazione del concettismo

Alle polemiche sulla *Canace,* uscita appunto l'anno stesso della seconda edizione de' suoi *Ragionamenti* e del cui favorevole *Giudizio* fu tra gli altri sospettato, ma a torto, autore dallo Speroni stesso, e a quelle dantesche provocate o inasprite con quel giudizio sul poema divino e alle *arti del predicare,* anch'esse di tempi alquanto posteriori, ci condurrebbe il Tomitano col suo *Discorso sull'artificio delle prediche e del predicare di Cornelio Musso* (1554), precoce manifestazione anche questa della rettorica più specificamente secentesca, e nel tempo stesso della prima e più fortunata rivale della morta rettorica antica, di contro a cui affermava una vita nuova, se il suo aristotelismo e il suo culto delle discipline grammaticali e rettoriche non ci richiamassero invece con maggior diritto ad altri fatti che più strettamente ci riguardano in questo momento.

e preludi polemici.

Contro la letteratura alla moda, riflessa in parte nelle idee

La rivolta alla moda letteraria.

sulle quali ci siamo soffermati, la letteratura cioè de' puri letterati, conservatori e reazionari, quasi per legge atavica, ossequienti alle regole e ai canoni estetici fissati dalla tradizione, grammatici, retori, petrarchisti, umanisti senz' anima, aristotelici, platonizzanti, e, per facile e irrefrenabile trascorso, contro quanti con più elevati propositi e più scelta e matura dottrina e finezza di gusto e di giudizio intendevano a educare la nuova letteratura alle forme e ai principi delle antiche, era sorta già da tempo la rivolta degli scapigliati, improvvisatori, rivoluzionari, modernisti, romantici, di cui ogni età ha i suoi, « produttori di letteratura », « antitesi », come li definisce il Croce, dei primi, semplici letterati, pedanti, il cui tipo fu nel Cinquecento così ferocemente deriso. Tale rivolta non fu del tutto vana al rinnovamento del pensiero critico e, per mezzo de' suoi rappresentanti più cospicui, affermò e diffuse o rimise in onore non poche di quelle intuitive e semplici verità che spesso il troppo ligio ossequio o una troppo sottile riflessione riescono a far dimenticare, recando col fracasso della tempesta una corrente d'aria viva nei chiusi orti accademici e in tanti intelletti che soffocavano sotto il peso d'una morta dottrina.

(P. Aretino 1492-1556).

Crediamo di non correr alcun rischio d' esser contradetti, se tra essi daremo il posto d'onore a Pietro Aretino, che, nella sua varia, incomposta, spesso venale e immorale attività, l'arte sentì, professò, descrisse con maggior vivacità d'ogni altro, ebbe più fervida la fantasia, più acuto l'ingegno. Fu il prototipo degli avversari della poetica del Rinascimento nello stato ancora informe e in via di formazione nel quale egli se la trovò innanzi: il che in parte spiega, a mio avviso, la mancanza di idee veramente nuove e di serietà di pensiero critico che lo Spingarn giustamente nota nei suoi vari *trattati* e nei sei volumi delle sue *lettere*. Le sue idee sono l'antitesi di quelle, altrettanto vaghe e disorganiche, che l'età in cui visse, professò intorno all'arte e alla poesia. Questa era nella pratica quotidiana per gran parte petrarchismo e in teoria artificio formale, ed egli la definiva « un ghiribizzo della natura nelle sue allegrezze, il quale si sta nel furor proprio », di maniera che, « mancandone, il cantar poetico diventa un cimbalo senza sonagli e un campanil senza campane » (Lett. I, 122, 1537 c.). E il petrarchismo satireggiò e ritrasse con vivezza pari a quella onde analizzò e descrisse i quadri di Tiziano o paesaggi veneziani degni del pennello del grande artista, sì che, oltre le lodi

dello Speroni, al quale i suoi sonetti tizianeschi parvero perfetti come i quadri descritti, meritò che il Dolce, nel suo *Dialogo della pittura*, una delle cose più vive e veraci di questo gran poligrafo di mestiere, lo introducesse espositore delle caratteristiche del gran Cadorino. Presenti l'autonomia e l'originalità della letteratura nazionale e la difese contro i primi seguaci d'Aristotile che volevano asservirla ai modelli greci. « Non vi maravigliate », avvertiva nel *Prologo* alla *Cortigiana* (1534), « se lo stil comico non s'osserva con l'ordine che si richiede, perchè si vive d'un'altra maniera a Roma, che non si vivea in Atene ». E, posto che il genio è legge a sè stesso, dedusse il canone critico che il giudizio popolare col suo *questo mi piace* e *questo non mi piace* può valere quanto le considerazioni dei critici di professione. Nel medesimo prologo, battendo in breccia tali critici, proclamava immaginosamente la libertà del poeta di portar sulla scena quanti personaggi gli talenti: « Se voi vedessi uscire i personaggi più di cinque in volta in scena, non ve ne ridete, perchè le catene che contengono i molini sul fiume, non terrebbero i pazzi d'oggidì ». Non pazzesca, ma licenziosa, come la morale dell'età sua, fu la sua estetica, che « può aver ingenerato la *confusione* del pensiero critico che prevalse agl'inizi del Seicento e dal quale si svilupparono molti degli elementi dell'estetica moderna; . . . un servizio assai indiretto, benchè si debba riconoscere che aver insistito sull'esteriorità e arbitrarietà dei criteri della Rinascenza fosse *essenziale* a questo nuovo sviluppo ». Così lo Spingarn (pp. 159-60), col quale consentiamo nel giudizio definitivo che egli, accogliendo interamente i risultati degli studi del De Sanctis, del Graf e del Vossler, dà, con la formula assai espressiva adoperata da quest'ultimo, dell'Aretino, come « di un pionere dell'impressionismo, realismo e romanticismo nella critica moderna ».

Il *Dialogo contro i poeti* (1537) di F. Berni (1498-1535).

Accanto a quella dell'Aretino vi sorge subito dinnanzi la gioconda e pur severa figura di Francesco Berni, che avversò ma con principî diametralmente opposti la letteratura alla moda del tempo e in ispecie i poeti di professione, in quella sua arguta dialogica invettiva *contro i poeti*, che è da intendere, com'è stata intesa, un'emanazione e un'espressione dei sentimenti professati da una società raffinata, elegante, razionalista, nemica del soggettivismo e dell'individualismo nell'arte, e però anche un'anticipazione dei principii della *Poetica* del Boileau. Egli ride dei poeti i

quali, in omaggio al punto di vista petrarchesco-boccaccesco che la teologia è poesia di Dio, portato dai critici della Rinascenza all'estreme conseguenze, chiamano Giove Gesù Cristo e Mercurio, Ercole, Bacco i santi, e osano poi affermare che i profeti e gli autori della Sacra Scrittura furono poeti e fecero versi. Un simile divieto d'usar immagini, simboli e nomi che richiamino al pensiero le divinità pagane, rinnovava poco dopo ai poeti Lorenzo Gambara nella sua *De perfecta poeseos ratione*, ma in omaggio ai dettami del Concilio di Trento. Tra quanti fuochi dovevano dibattersi i poveri poeti del secolo d'oro! Fra le altre accuse che moveva loro il Berni, era che son *ladri*, cominciando da Virgilio, di cui delle sette cose che dice, sei non son sue, ma di Omero, Lucrezio, Ennio, Catullo. Ma son tutti da giudicare a una stregua? È la poesia che si deve condannare? No, davvero. Pontano, Vida, Sannazzaro, Bembo, Navagero, Molza e altri dell'Accademia, son degni di rispetto, perchè « io non chiamo poeta e non danno se non chi fa versi solamente e tristi, e non è buono ad altro » (G., ii). E siffatti verseggiatori del tempo così apostrofava, additando loro il divin Michelangelo: « Tacete, unquanchi e pallide vïole | e liquidi cristalli e fere snelle! | Ei dice cose e voi dite parole »: quel Michelangelo, a cui non era picciol merito aver compresa la grandezza di Dante (*Rime*, 287).

Ortensio Lando 1512 c.-1553):

All'esempio del Berni dovette certo ispirarsi Ortensio Lando già ne' suoi *Paradossi*, come poi nella *Sferza degli scrittori*, battezzatagli dall' Aretino *fulmine de i poeti*, della qual lode inebriato e forse anche dall'ambizione di agguagliarsi al *flagello dei principi*, si titolò egli stesso *flagello dei poeti*. E del Berni come dell'Aretino il Lando partecipa alcune qualità e attitudini, pur conservando una propria ben delineata individualità. Fu anzitutto, a differenza di essi, ingegno più propriamente critico, o almeno volto da naturale bisogno a cercar nel terreno della critica materia e incentivo al paradosso e alla satira, che furono con la contradizione le sue principali muse. Acca-

Cicero relegatus et Cicero revocatus, Dialogi festivissimi (1534);

nito oppositore dell'aristotelismo filosofico quanto avrebbe potuto esserlo un fervido umanista, guardò scetticamente e derise le battaglie umanistiche pro e contro Cicerone, non indegne certo nelle loro estreme manifestazioni della beffa satirica, ma tutt'altro che volgari nel profondo motivo che le aveva destate, della ricerca, cioè, oltre che di un criterio, della ragione intima dell' imitazione artistica, verso cui lo spirito dell'età convergeva con irriducibile conato. Nei *Paradossi*,

I *Paradossi* (1543) contro il Boccaccio, Cicerone e Aristotile;

opera nella sua strampalatezza più elaborata e nel suo disordine quasi direi meglio organata per lo spirito che l'informa, lo sguardo del derisore si allarga per andar a colpire con tant'altre umane tendenze e personalità, oltre il Boccaccio, ignorante di lettere latine e greche, parolaio deformatore della spontaneità toscana, « scelerato Epicureo, adultero, miscredente, ruffiano e corruttore della gioventù », e di nuovo Cicerone, « non sol ignorante di Filosofia, ma di Retorica, di Cosmografia e dell'Istoria », quello che era ormai il sommo *idolo* dell'età, Aristotile, o meglio, come nota giustamente il Sanesi, in lui gli aristotelici, « che volevan conservare una tradizione durata a lungo tutto il medioevo e scalzata via si dal rifiorire della dottrina platonica si dal sorgere del pensiero moderno », ma senza risparmiare, per altro, « li Platonici moderni ». « Non posso però fare », scrive il Lando, « che gran pietà non habbia di chi si lascia così facilmente cattivar l'intelletto e legare il giuditio di maniera che come si converrebbe non discorra »: « noi spontaneamente come se l'intelletto nostro del tutto ocioso fosse, habbiamo messo il collo sotto il giogo ponendo in catedra questo animalaccio di Aristotile, dalle sue determinazioni come da un oracolo dipendendo, nè accorgendoci ch'egli sia un buffalaccio, ignorantone, al tutto indegno di tanta reverentia e di tanto rispetto quanto gli è stato da' sciocchi havuto » (II[a], 29).

la *Sferza di scrittori antichi e moderni* (1550):

Ma più che i *Paradossi*, ne' quali tuttavia, lungo il corso della loro grande fortuna, come si può argomentare dalla prima imitazione che, due anni dopo appena, fu pubblicata col titolo di *Paradoxes contre les lettres* da Jean de Tournes, fu meglio rilevata l'avversione alla letteratura, critica più propriamente letteraria è la *Sferza di scrittori antichi e moderni*, sebbene in quelli sferzati non tanto la loro qualità e natura caratteristica di artisti sia presa di mira, quanto in genere la loro forma mentale, il loro costume di uomini e di letterati. La larga esemplificazione che se ne potrebbe qui addurre, ci menerebbe troppo per le lunghe senza fornirci frutto adeguato rispetto a ciò che più c'interessa: chè per la nostra curiosità non sarebbe mai eccessiva, tante sono le *trovate* di cui il libro è pieno, e così bizzarra e insolente e variata la forma in cui sono esposte. Più importa osservare col Sanesi che il Lando « sa cogliere il lato ridicolo, o, meglio, quel lato che, per non corrispondere più alle condizioni della società e civiltà moderna, può facilmente prestarsi alla parodia » (p. 158). Omero è dei

Omero

massimi poeti quello che in tal senso doveva far le maggiori spese. « A cui non sono moleste quelle tante ambasciate fatte sempre con le medesime parole? Come potete sofferir pazientemente tante sue inetie? Minerva haver gli occhi hor di bue, hor di civetta; introdure i cavalli di Achille a favellar col suo signore; lodar i Greci hor dell'essere ben instivallati e tall'hora di haver la chioma longa; indurre Andromaca faccia la zuppa a' cavalli di Ettore suo marito; introdur Achille (si gran capitano) dirottamente pianga, per essergli tolto dal suo Re una vil femminella; scriver di più che gli huomini mortali feriscano gli Iddii immortali! Taccio tante brutte similitudini, come sarebbe per esempio: egli era nero, come è il vino nero; Achille struggeva le squadre Troiane come l' Asino affamato gli poponi; et altre simili da far per istomacaggini uscir le pietre de' muri » (car. 6-6 t.). Aristofane è un maledico e creatore di vocaboli mostruosi; Erodoto il padre non dell'istoria greca, ma delle greche menzogne; Demostene un puro loico, ignudo d'ogni bel ornamento Rhetorico; Pindaro « non sa favellar d'altro che de Cavalli, carrette e giuochi publici, con stile gonfiato et a tal materia disdicevole ». I poeti latini quasi tutti ladri; Orazio « bestia anzi che huomo, tutto dato a' carnali piaceri, Epicureo, grasso, et cogli occhi che del continuo gli gocciolavano ». I nostri trecentisti toscani non altro trattano « che amorose passioni, vani lamenti, sospitioni, lagrime e sospiri »: Dante « huomo di soverchio ardito nello rimare et che si fa, con l'oscurità et bizaresco spirito, tener molto bestiale . . . un diabolico intelletto e di lingua latina al tutto ignorante ». Contro i moderni vorrebbe astenersi dal menar la sferza per non stuzzicare il vespaio, alcuni non essendo che ladri, pochi quelli « presso de' quali la facondia della lingua commendi l'argomento e l'argomento dell'opra corrispondi alla facondia »; viceversa va a colpire più ferocemente di tutti quello per cui più facilmente il vespaio si sarebbe destato, l'Ariosto. « Hoggidì corre con mirabil grido et istremo applauso per le mani de' sciocchi et de' plebei l'Ariosto, il quale, per havere alquanto più de gli altri gonfiato la piva, ha fatto cadere di scanno il Pulci, il Boiardo et il Ceco di Ferrara con una gran ciurma de Parabolani, perdi giornate e caca pensieri » (car. 20 t.), esibitore di enormi corbellerie, senza inventiva, cui solo « la melonaggine degli altri Ottavi Rimatori lo fanno parere di qualche valore », sgrammaticato, scorretto, più atto alla lirica

e altri greci;

i poeti latini; i trecentisti toscani;

i moderni e segnatamente l'Ariosto,

che all'epica, ladro più d'ogni altro: « il titolo è di Seneca nella Tragedia detta *Hercole Furente . . .;* le comparationi sono d'Ovidio, di Catullo, di Tibullo e di Virgilio; e l'istoria è de' scrittori provenzali ». E attaccate anche le rimatrici, riprende gli scrittori, e tra essi Corrado Gesner per la sua *Biblioteca*, roba da far ammattire, e il Doni che ebbe l'infelice idea d'imitarla. Come non avvertirono le « imperfettioni de tanti scartabellanti gli quali togliono di papero e lo ripongono in carta pecora; e, per esser mostrati a dito, vanno iscambiando gli caratteri, imaginandosi lettere chiuse e lettere aperte, mescolando caratteri greci co' latini; et altri fa rime sciolte et altri le fa legate? Quegli scrive comedie con stile tragico, e questi scrive tragedie con stil comico; quegli narra i suoi amori con historia più diffusa che non si raccontano gli errori di Ulisse, e questi libera l'Italia dalle mani de' Gotti che noia non ci danno lasciandola nelle forze di chi la rubba a tutte l'hore » (car. 22 t.). E dopo aver attaccato letterati e letteratura, satireggia sè medesimo. Se avesse ricordato quel santo avviso di Cicerone, secondo cui il metter in carta quanto brulica nel cervello, è abusare *intemperanter . . . et ocio et literis*, « credete voi, signor Toso honor et gloria de casa Tosi, che quella Bestia d'Ortensio Lando havesse alli giorni passati scritto tante fanfalughe? Mai no, che scritte non le avrebbe. Egli vuole poetare, alcuna fiata: certo sono però io ch'egli non vide mai pur in sogno le streme Pendici d'Elicona; oltre che non serba nè numero nè legge, o che distenda prose o che concordi rime. Povero è di sentenze, d'arte e di parole; non sa quali sieno le voci Tosche, quali le proprie e quai le tralate; non sa quai sieno le chiare e nette e quai le sordide e peregrine. E pur si crede il pazzarello d'haver bevuto i Fonti intieri della vera eloquenza » (car. 24 t.). Ma questa spietata autocritica, bastevole da sola a distruggere o per lo meno a svalutare tutta quella critica demolitrice e devastatrice, non lo appaga; e come al *Cicero relegatus* aveva contrapposto il *Cicero revocatus*, e ai *Paradossi* la *Confutazione* dei medesimi, così alla *Sferza* accompagna *Una brieve essortazione allo studio delle lettere nella quale si mostra l'eccellentia de' molti illustri scrittori e dell' Antica et dell' età moderna*, e di cui è facile immaginare il contenuto. Da Platone all'Aretino, al *Divino P. Aretino*, dal quale si può intendere « quanto possa la natura senza l'aiuto dell'arte », quanti avevan

le rimatrici il Doni; l'erudizione filologica; la letteratura di moda; autocritica. Il rovescio della medaglia.

levato le berze sotto i colpi di staffile e molti e molti contemporanei vengono con altrettanta veemenza glorificati. Singolar forma di contradizione! in cui la lode non si fonde col biasimo a delineare un profilo, a formare un giudizio, ma l' annulla, lasciando incerti sul valore dell'oggetto, e più del reale contenuto di quella lode e di quel biasimo. Ma dal fondo della contradizione non balza un sentimento della poesia, non si stacca un criterio di giudizio? Non pare. Il Sanesi propende a credere che il Lando « in cuor suo gustasse e ammirasse Omero, Virgilio, Dante, Cicerone, Tacito, T. Livio e tutti gli altri grandissimi prosatori e poeti alla pari di quelli che apertamente li celebravano »; ma di tale sua credenza non dà e non può dare alcuna prova. Certo, se dalle caratteristiche più compiutamente tratteggiate, come quella di sè stesso, è dato intravedere un barlume della cerchia teorica entro cui il Lando contemplava l'arte e la poesia, egli ci appare piuttosto collocato dal punto di vista di quella rettorica formalistica contro cui aveva mosso in guerra; talchè egli sarebbe da ritenere tutt'altro che un superatore e un novatore. Nonostante, il fatto stesso di quel freddo, scettico, contradittorio giudizio indica rottura con la fede entusiastica dell'età nella poesia e nell'arte, e però il sorgere e il determinarsi di un sentimento, d' uno stato di coscienza nuovo, in cui chiara è ad ogni modo un'idea, l'opposizione all' aristotelismo e a tutto ciò che poteva significare rinunzia alla libertà del pensiero, asservimento dell'intelletto a forme e leggi determinate da una tradizione ormai oltrepassata. Il paradosso e la contradizione ci apparirebbero così strumento ed espressione insieme di tale opposizione, più che del capriccio e della stravaganza d'un singolare temperamento.

Il valore della contradizione.

È spuntato più sopra il nome del Doni. È un altro della schiera di quegli scapigliati poligrafi, di cui il Lando ci sembra uno de' più tipici e insieme originali rappresentanti, e che, in una storia come la nostra, per la mancanza di un qualsiasi orientamento teorico verso il problema e le manifestazioni dell'arte non possono vantare altro titolo da quello d' aver agitato il quieto aere della repubblica de' letterati, stordendoli coi loro schiamazzi e col rumore delle polemiche stesse onde s'azzuffarono tra loro medesimi, quando non li prendevano d'assalto direttamente. I titoli stessi della loro opera li designa e qualifica: *Terremoto,* con la rovina d'un gran colosso bestiale,

Altri scapigliati; il Doni (1513-1574);

Anticristo della nostra età (1556), intitolava il Doni una sua invettiva contro l'Aretino. Commentando il Burchiello, gareggiò con lui in oscurità. Scrisse, oltre le solite *Lettere* di cui apparve un volume nel 1539, quattro *Dialoghi della musica* (1540), notevoli non per altro che per l'insueta materia trattata, quei *Mondi,* che gli meritarono recentemente la nomea di *socialista del Cinquecento,* i *Marmi,* ragionamenti tenuti sulle scalee del Duomo di Firenze su questioni varie d'arte, scienza e letteratura, i due *Cancellieri*, della memoria e dell'eloquenza, e quelle *Librerie* (raccolte in un sol volume nel 1557), di cui, come già il Lando medesimo, equamente giudicava un estimatore, in questo di grandissimo peso, il Tiraboschi, che sarebbero la più utile tra le sue opere, se « ci avesse data un'esatta contezza de' libri stampati, e degli inediti e de' loro Autori. Ma egli o non fa che accennare le cose, o si stende in inutili ciancie ed or loda ed ora biasima senza che possa intendersi se ci parli da senno ovvero per giuoco » (VII[2], 355). Satireggiandosi come il Lando in uno dei suoi dialoghi, faceva dire al Betussi: « I miei libri per dirvi il vero son parenti di quegli del Doni, che prima si leggono, che sieno scritti, et si stampano innanzi che sien composti » (*Marmi,* I, 140 in Tir., ib., 356).

Che dire e concludere di diverso sul conto del Franco, polemista, antipetrarchista, antipedantesco, del Domenichi e d'altrettali? Le cui versioni erano calcate sulle altrui, che i greci traducevano dal latino umanistico, che i testi commentavano e interpetravano a capriccio, senz'ombra di finezza e di buon gusto? che trovavano tra loro stessi, come il Domenichi nel Lasca, chi sbeffasse questa loro stessa mercantile poligrafia?

il Franco (1515-1570) e il Domenichi (1515-1564);

Il Lasca: ci richiama, come il Gelli, per le proteste di libertà e per le affermazioni della modernità e originalità della letteratura nazionale, all'Aretino donde siamo mossi; ma quanto entrambi diversi da lui e diversamente diversi! E non già per la purezza dell'arte loro così gaia, arguta, festevole, squisita come i migliori frutti della Rinascita; — che per tale rispetto nessun confronto del resto qui fuor di luogo, è possibile — ma per quella maggior chiarezza e maturità e determinatezza di pensiero critico, onde meglio si ricollegano agli anni della maggior e più disciplinata attività estetica a cui ci siamo ormai avvicinati.

il Lasca (1503-1583) e il Gelli (1498-1564).

La rivolta che abbiam cercato di porre in rilievo, se valse,

Organicità e disciplina dell'attività critica sul culminare del secolo. Il trionfo della teoria letteraria di Aristotile.

in quanto aveva di più serio, a scuotere intelletti troppo proni a un servile ossequio all'autorità degli antichi, a destare qualche nuovo interesse per l'arte e a seminare qualche germe di più lontani sviluppi, per allora non ebbe che assai scarsa efficacia sull'evoluzione intima, organica della teoria letteraria e sulle sue applicazioni alle opere poetiche così antiche come moderne. L'aspirazione più profonda e più viva delle anime devote al culto delle lettere e dell'arte, unica vera religione dell'età, era verso un'ideale di bellezza che rispecchiasse la più pura vita spirituale nelle forme in cui s'era incarnata l'antica, verso un classicismo schietto, solenne e geometrico, e verso una letteratura che così nella varietà stilistica come nella compiutezza e perfezione de' generi riproducesse con voce nuova l'antica in gara con essa e che pur a lei si riallacciasse. E come le nuove e già molte anzi quasi tutte le possibili e maggiori forme prodotte, tuttochè elaborate in piena concordia coi canoni e secondo il ritmo della classica antichità, non sodisfacevano pienamente quell'aspirazione, e dalle fonti già quasi esauste volevasi a viva forza derivare nuova copia di eloquio poetico, verso il culminare del gran secolo vediamo intensificarsi da mille parti gli sforzi volti alla conquista d'una sicura e compiuta *poetica* che rivelasse il grande segreto onde penetrare nel vero santuario di tutte le arti. Ed ecco tutta una falange muovere compatta, disciplinata, ardente, disposta a tutti i cimenti, a tutti i sacrifizi, verso la grande conquista. Tale è il carattere dell'attività estetica del medio Cinquecento: disciplina e organicità nello sviluppo della teoria letteraria, duce e guida la poetica aristotelica, che ora così veramente trionfava sulla cultura e sul pensiero critico dell'età, mentre questo a sua volta realizzava sè stesso nella sua brama di verità teorica, di leggi e principî nettamente determinati, sciogliendo così il proprio problema, costituendo cioè quel vasto e organico sistema letterario, che è una delle glorie della Rinascenza italiana lasciate poi in eredità alla cultura europea.

La divisione del lavoro e la separazione delle *arti*.

Oltre che disciplinata da un unico criterio organico di sviluppo, l'attività estetica in questo momento ci si mostra ormai energicamente dominata dalla norma, fondamentale in ogni moto di progresso, della divisione del lavoro e della separazione de' vari campi ad essa assegnati. Le *arti* del vecchio canone umanistico che totalmente o parzialmente s'intrecciavano e si confondevano nel vasto amplesso che loro concedeva

la imperante teoria rettorica, tendono ora tutte risolutamente a disgiungersi e a svolgersi in una direzione del tutto autonoma: la grammatica si fa pura grammatica, sottraendosi al dominio della stilistica; la poetica si stacca dall'oratoria; questa si organizza sopratutto come teoria dell'espressione; l'istorica vuol costituirsi in un sistema proprio, rifacendosi dello stato di servitù in cui aveva dovuto permanere tanti anni legata al tronco della vecchia retorica; rivedono la luce o si rimpastano trattati di logica; e nell' ambito stesso di ognuna di codeste discipline i vari rami aspirano a svilupparsi e a staccarsi vigorosi e frondosi: nella poetica, ad es., il genere epico dal drammatico, e in questo il comico dal tragico, e in ambedue i primi la parte formale decorativa dalla architettonica; nella retorica, la speciale dottrina dell'imitazione dalle altre, e, tra gli ordini di stili, il sublime, che meglio corrispondeva all'ideale supremo del classicismo epico-drammatico: ma tutte stringendosi nel comune scopo dell'ampliamento e arricchimento della lingua e letteratura nazionali, ormai vittoriose nella secolare battaglia contro l'umanesimo intransigente e dotto. In qualunque posto ciascuno si collochi, di editore, traduttore, commentatore di testi, anzi del testo sovrano, imitatore e trattatista, una è la parola d'ordine: disciplina nella conquista del sistema, anzi di ogni parte del sistema. Nel fatto, le inevitabili discordie dell'interpretazione venivano composte dall'unità dello sforzo, e quasi direi della religione professata. Poichè aristotelici e classicisti furono o riuscirono negli effetti anche coloro che, ponendosi contro Aristotile o piegandolo e deformandolo, intendevano ad affermare quelle relative libertà che erano condizioni di vita e di sviluppo alla nuova letteratura. E tutto il cammino fu percorso tra clamorosi episodi e duelli terribili, ma con fermezza sino all'unica meta, come tra cavalieri antichi che incrociassero e sospendessero le armi per l'unica donna che sfuggiva loro dinanzi e sempre cercata come premio al valore personale.

Francesco Robortello (1516-67):

Primo per ordine di tempo tra coloro che meglio riassumono in sè i vari e più salienti aspetti dell'attività critica del nuovo momento storico, è Francesco Robortello, titolare della cattedra di rettorica nello Studio di Pisa, donde espose, avanti che per le stampe, la *Poetica* aristotelica. In tale esposizione, o meglio nelle cure che egli spese attorno al testo, nella sua nuova versione latina, che gli mise a fronte, e nel largo

commento dichiarativo di cui lo corredò, è il suo maggior titolo di lode; ma egli parafrasò, illustrandola, anche la *Poetica* oraziana, svolgendo a parte, anzi sviluppando le particolari teorie che, in queste e altre trattazioni classiche, erano state appena abbozzate in connessione al sistema fondamentale, della *satira,* cioè, dell'*epigramma,* della *comedia,* dei *sali* e dell'*elegia;* dissertò, nel terreno proprio della rettorica, *De artificio dicendi:* delineò un'*ars historica;* disputò col Sigonio intorno a quella del *dialogo:* coltivò, cioè, e separatamente trattò tutte le teoriche letterarie che stavano costituendosi in speciali corpi di dottrina; e pubblicò, oltre Eliano ed Eschilo, quel trattato *del sublime* di Dionisio Longino, che doveva esercitare un così forte impero, anche oltre il periodo della Rinascenza, sulla critica letteraria.

In librum A. de arte Poëtica, explicationes (1548);

Ciò che caratterizza l'attitudine critica del Robortello, e starei per dire lo spirito critico dell'età in cui egli fiorì, è, da un lato, la coscienza del valore dell'operetta aristotelica, e del problema che più urgeva le menti, comprenderla e renderla effettrice di progresso, dall'altro lo sforzo, la serietà, la disciplina quasi mortificante onde ne tentò la soluzione. Egli vide acutamente, e prima d'ogni altro, come Orazio non avesse se non raccolto alla rinfusa alcuni precetti; come Aristotile, invece, simile solo a sè stesso e fedele al metodo della sua scienza, avesse ridotto la poetica sotto determinati principî, e ne avesse fatto un saldo e coerente, anche se frammentario sistema. Hoc opus, hic labor (Ded.). Ed egli vi si accinse armato di tutti i mezzi che la filologia gli apprestava (*Ad lect.*) e di tutta la scaltrezza mentale di cui era capace dinanzi a tanta oscurità, ma sopratutto cercando d'impadronirsi, per valersene nel lavoro stesso dell'interpretazione, del metodo con cui l'opera era stata costrutta. In questo disciplinato sforzo di penetrazione, sia pur compiuto nel modo proprio degli scolastici, più che negli sviluppi dati a singoli punti della dottrina aristotelica, in che altri e non pochi seguaci e contemporanei del Robortello di tanto l'avanzarono, sta, è bene ripeterlo, il significato e il valore delle sue *esplicazioni.* Giova seguirlo un momento nei passi che muove avanti di cimentarsi col testo. Che cos'è la poetica? Che fine ha? Su che materia lavora? La risposta all'ultima domanda risolverà le altre. Materia della poetica è il discorso *(oratio),* come è della dimostrativa, della dialettica, della rettorica e della sofistica (la grammatica ne considera un aspetto meno importante, *minutiora*

quaedam, e non è in animo dell'espositore di toccarla); ma in modo del tutto diverso, secondo la diversità del contenuto e dell'intenzione di chi parla. Proprio e genuino ufficio del discorso essendo il proferire ciò che è vero e perciò necessario, l'*oratio* si stende e si atteggia con diverse tonalità tra i due termini estremi di *vero* e di *falso,* nei gradi intermedi del *probabile,* del *persuasivo* e del *verosimile* o ciò che *sembra* probabile: mirano così al *vero* la dimostrativa, al *probabile* la dialettica, al *persuasivo* la rettorica, al *verosimile* la sofistica, al *falso* o *favoloso* la poetica; la quale appunto per il suo distare tanto dal *vero*, si può dire che sia, rispetto alla dimostrativa che ha acutissima vista, totalmente cieca: tutte, peraltro, sono *oculatissime* e, tranne la dimostrativa che sola è maestra della verità, abilissime nell'ingannare: la dialettica, quelli che non hanno vista lunghissima, la rettorica i meno oculati di costoro, la sofistica quelli che meno vedono, la poetica quelli che son ciechi affatto. Ma (vedi miracolo dello scolasticismo) da questo suo carattere quasi direi più bassamente ingeneroso, sorge la sua sovrana eccellenza tra le arti consorelle e la sua indole prettamente aristocratica. Fingere abilmente è ufficio della poesia: esemplare Omero, da cui, secondo Aristotile, è derivata ogni poetica. Fine del poeta il diletto, tutta la sua forza essendo volta *ad oblectandum*, anche se e quando giova. Nessuna voluttà infatti, tra quelle che son degne dell'uomo liberale, è maggiore e più nobile di quella che si attinge col pensiero *(mente et cogitatione).* È in forza di ciò che le cose, le quali nella realtà incutono orrore e terrore, viceversa se rappresentate dilettano. Una torva faccia di leone, un toro che con le corna ferisca, un serpente che striscia, nessuno contempla senza orrore: espressi nella parola, o effigiati nella pietra e nel bronzo, o ritratti nei colori, tutti gli osservano con intenso piacere. Nè per altra ragione gli uomini si giovano delle arti il cui fine è la rappresentazione. Siamo così quasi d'un colpo, con questo primo vero interprete di Aristotile, in pieno estetismo edonistico, e non è lieve progresso. Poichè, in sostanza, a tale precoce concezione estetizzante si debbono quei notevoli anche se pochi particolari sviluppi dati dal Robortello alla dottrina aristotelica, che egli illustra con mirabile compiutezza sino alla fine; applicando, anzi esplicando in tutti i suoi meandri, la triplice metodica del *risolvere*, del *dividere* e del *definire* con cui egli la vede organata nella *Poetica*. Così, a mio avviso, si

estetismo edonistico

spiega come il Robortello estenda quanto più può il campo dell'imitazione poetica, concedendo al poeta di attingere la sua materia alla storia non per esporre i fatti quali realmente accaddero, ma quali potrebbero o dovrebbero accadere: che è un introdurre nella rappresentazione un giuoco capace di sodisfare quel diletto del pensiero e dell'immaginazione di cui più si pascono gli spiriti elevati; giuoco a cui non si presta il nudo e proprio racconto storico. Per lo stesso motivo è data al poeta epico più ampia facoltà che non sia concessa al tragico e meno ancora al comico, i quali sono più stretti alla verosimiglianza, di descrivere, usando il paralogismo aristotelico, anche le cose trascendenti la natura: che è un giustificare l'elemento maraviglioso, il quale raccontato è creduto e piace, rappresentato invece sulla scena ripugna alla fede e non è nè può essere gustato, neppur come giuoco, nel pensiero.

De fine et materia historicae facultatis (1548);

In concordia coi principî suesposti e col medesimo metodo scolastico il Robortello, nel suo breve trattato di *ars historica,* assegna allo storico l'ufficio di narrare le cose quali realmente accaddero, senz'artificio alcuno, ma senza tuttavia rinunziare ai precetti che la rettorica consiglia per la formazione d'uno stile dolce e pacato, quale si conviene all'esposizione del semplice e nudo vero. E condanna coloro che, male interpretando la definizione lucianea dello storico, secondo cui questi è dei fatti non ποιητὴς ἀλλὰ μηνυτής, e non distinguendo in che propriamente la poetica differisca dall'istorica, la storia trattarono come una sorta di *pedestre poesia* col permettersi ornamenti e immagini non consentiti al racconto storico e col piegarla a intenti personali e utilitari. La storia deve giovare: questo le è anzi peculiare; ma essa, con un procedimento analogo a quello del filosofo e del poeta, consegue tale effetto in sè e per sè, adempiendo cioè il suo proprio ufficio, che è di proporre e persuadere agli uomini con gli *esempi* ciò che è turpe e ciò che è onesto, ciò che è utile e ciò che è inutile; il che ottiene forse più pienamente e meglio che non faccia il filosofo coi suoi *entimemi:* manifestazione anche questa di estetismo. E qui il Robortello ricorda d'aver dichiarato nella poetica come il poeta un medesimo intento si studi di conseguire o meglio consegua di fatto con le sue imitazioni così tragiche come comiche: confermando così il carattere idealistico della poesia. Il *verisimile* del poeta, l'*universale* del filosofo, il *particolare* dello storico nei loro effetti educativi si equivalgono: e chi abbia

riempito l'animo di ottimi precetti, chi molto abbia letto, molto ascoltato, quegli di necessità diventa saggio, non altrimenti di colui che, nuovo Ulisse, di molte cose abbia fatto esperienza. L'ideale dello storico — se ben si considera con Cicerone — è Tucidide, nel cui racconto trovi tante cose quante parole, tante parole quante sentenze, che non sai se le cose siano illustrate dalle parole, o le parole dalle sentenze.

Al progresso della rettorica il Robortello giovò, quanto aveva giovato alle altre due discipline, più che col *De artificio dicendi* (1567), con la pubblicazione del *περὶ ὕψους βιβλίον* (o *liber, de grandi, sive sublimi orationis genere*) di Dionisio Longino. Verso codesto caratteristico trattato, che di qui innanzi presso ogni colta nazione avrebbe invidiato, come già in antico, celebrità e fortuna a quelli di Aristotile e d'Orazio, spingevano il Robortello vari motivi. Anzitutto, la sua matura grecità, che lo traeva a colmare i vuoti più rilevanti della cultura umanistica; poi, l'aspirazione a rinnovare scientificamente e integrare tutto il sistema delle teoriche letterarie; in terzo luogo, la coscienza (vedremo quanto fallace) dell'importanza singolare di tale capolavoro critico e della sua piena rispondenza, nei riguardi dell'espressione, all'ideale artistico della Rinascita e particolarmente delle due grandi forme letterarie, il poema e la tragedia, che chiedeva, con ansia sempre più inquieta, d'incarnarsi in opere classicamente perfette; infine, e forse con maggior veemenza, quel suo sì vivo e risoluto estetismo. Il contenuto del libretto è veramente tale da colpire e interessare anche il lettore spregiudicato d'oggidì, per una tal quale impronta di vivace e perenne freschezza e modernità, per esservi l'astrattezza teorica temperata — come accade raramente nella rettorica del sec. XVI — dai frequenti giudizi sul valore artistico delle opere di cui l'Antichità va gloriosa, e per recare in sè quasi il fremito d'una personalità che si muove liberamente entro una cerchia di grandiosità e sublimità ignota alla comune mentalità dei critici antichi, a tacere della suggestione di cui la tragica fine dell'autore lo rende capace. E quanto coerente e sistematica, con tale aria di grandigia e di bravura, altrettanto sottile e acuta vi si mostra la dottrina e l'analisi dello stile sublime. Ma (e non c'è da maravigliarsene) il concetto dell'arte e della poesia che vi sta a base, è pur sempre, anche se non più estrinseco, formalistico e rettorico. — Non nel persuadere consiste il sommo pregio e l'eccellenza del discorso, ma nel

Longino (1554).

La massima manifestazione del secentismo teorico nella critica classica del sec. XVI.

sublime, nello straordinario, nel maraviglioso che trascina e rapisce in estasi: « non per altra via che per questa presero i primi posti, e la loro chiarezza e gloria circondarono col-l'immortalità i più solenni Poeti e scrittori » (p. 3). « Dal mirabile è sempre vinto con istupore il probabile ed il leggiadro; perchè il probabile in gran parte è in nostra balia; ma il maraviglioso signoreggiamento, violenza incontrastabile arrecando, si sottomette e sommamente sorprende l'uditore ». L'artifizio anche più sottile e industre, tralucendo solo da tutta la tessitura del discorso, si scorge appena, mentre « la sublimità a guisa di fulmine ogni ostacolo abbatte, e tutte a un tratto mostra le forze del dicitore » (ib.). Con tale concetto del *sublime* posto in opposizione a quello del *probabile* si capovolgeva il criterio direttivo della critica classica: tant'è vero che, delineatolo appena, sorge il quesito se possa essere insegnata un'arte del sublime, ammesso quanto sostengono alcuni che il grande venga di sua natura, e l'unica arte per possederlo sia l'esserne nati capaci, anzi ogni opera naturale si raffreddi e si snervi coi precetti dell'arte. Ma l'obiezione è superata, osservandosi che l'arte sta alla natura, come il senno alla fortuna, e il quesito viene risoluto affermativamente. E s'inizia subito l'elaborazione di quei concetti della « grandezza vana e puerile » (ampollosità e concettismo), del « freddo », e di tutta quella scienza del discernere e conseguire il *vero sublime*, che qui non è il caso di riassumere. Sorto in periodo di decadenza, il trattato longiniano risorgeva col Robortello per colorire l'ideale della grandiosità epico-drammatica, in servizio della quale egli aveva commentata la *Poetica* aristotelica, ma in realtà per accompagnare e sorreggere e mascherare una nuova decadenza artistica, tant'è vero che esso raggiunse l'apice della sua fortuna nel Seicento, in cui ebbe l'onore di non meno di cinque riedizioni e di otto versioni latine, alle quali il principio del Settecento ne aggiunse altre di francesi e toscane. La critica letteraria secentesca vi è già tutta in germe, ma anche, e necessariamente, col tarlo che doveva corroderla, essendo i vizi del secentismo contro i quali vi si metteva in guardia l'artista, un naturale prodotto, anzi l'immagine rovesciata degli stessi insigni pregi che invano si ricercavano per l'opera d'arte.

Ma l'attività critica si volgeva per allora di preferenza alla poetica, che ricevette in pochi anni il suo completo sviluppo. L'anno stesso della pubblicazione del commento robortelliano

e un anno avanti quella della versione *in lingua volgare fiorentina* che Bernardo Segni fece della *Rettorica* e della *Poetica d'Aristotile,* usciva alla luce « la prima epopea moderna nel senso aristotelico », l'*Italia liberata,* che deve peraltro considerarsi una elaborazione piuttosto di critica che d'arte, nell' istesso modo che tutta in genere l' opera del Trissino ha valore piuttosto come documento storico per i molti suoi meriti di priorità in parecchie manifestazioni di cultura critica, che come iniziatrice e promotrice di vero progresso organico. Del resto, quale sia la portata da assegnare ad alcuni punti critici sviluppati e accentuati dal Trissino, come quello delle Unità, alla cui pratica, secondo lo Spingarn, dal quale il Saintsbury dissente negli apprezzamenti, il Trissino attribuirebbe valore di contrassegno di aristocrazia artistica, la maggiore importanza data alla teoria epica, che egli fu il primo ad applicare in opposizione ai poeti romanzeschi, Boccaccio, Boiardo, Ariosto, da lui censurati, la discussione sulla materia dell'imitazione comica, che comporterebbe non tutti i vizi umani, ma i soli ridicoli, quel che più merita, almeno per noi, d'esser rilevato nel Trissino, è che egli fu anzitutto un formalista nel senso più pedestre della parola e un *pratico* dell'arte. Come tale, evitava le disquisizioni astratte condotte per sodisfare un bisogno di ricerca scientifica, o in tanto le accettava, in quanto gli agevolavano o gli potevano agevolare la *costruzione* dell'opera letteraria applicando senza incertezze i canoni aristotelici nelle loro più sicure determinazioni. Ma quando si pensi che, a realizzare pienamente e a trasformare in vital nutrimento dello spirito il verbo aristotelico, egli consacrò quasi un quarantennio di studi indefessi, sistematici, e di varie e insistenti esperienze, non si può non ammirare una fede che ha dell' eroico, anzi del tragico, se può valer come confessione di pentimento e di dolore il famoso distico della maledizione scagliata al momento in cui prese la penna e non cantò l'Orlando.

Rassegna delle altre principali opere critiche del primo Cinquecento. Le Poetiche: B. Segni e G. G. Trissino (1478-1550), 1548-49

Anche l' unione di due de' più agguerriti aristotelici del tempo nella impresa di spiegare il « divinissimo » Maestro, è significativa. Il Maggi e il Lombardi, che premorì alla pubblicazione del lavoro compiuto in comune tranne che per le *Annotazioni* dovute solo al primo, ebbero mentalità e attitudini affini a quelle del Robortello, sebbene il loro commento si mostri meno impastoiato dalla pesante rigidezza scolastica

Maggi-Lombardi (1550).

ond'erano tutti egualmente temprati, e al Robortello strettamente si ricollegano non solo per le ragioni del tempo, ma anche per una esplicita opposizione. Il Maggi, infatti dichiara che dall'inaspettata comparsa del commento robortelliano sarebbe stato distolto dal consegnare il proprio manoscritto al tipografo, se, messosi a sfogliarlo, non l'avesse trovato tanto difettoso (e ne offre un saggio dedicando dieci grosse pagine alla confutazione delle prime righe) da ritenere delitto d'empietà (impietatis crimen) il non metterne subito in guardia la gioventù studiosa, che, attratta dalla novità dell'opera, si sarebbe imbevuta di una dottrina perniciosa *(Proleg)*. Ma, esaminando il saggio delle *Obiectiones adversus Robortelli explicationes in primum Aristotelis contextum,* si rimane delusi: basti il dire che il Maggi monta sulle furie subito per aver il Robortello criticato Aristotile di non aver dato secondo il solito alcun esordio alla trattazione, e da questa secondo lui ingiustificata critica vorrebbe si auspicasse del valore di tutto il suo commento! Ma lasciando di tali vanità e diatribe scolastiche, meglio è rilevare l'orientamento teorico de' due nuovi commentatori. Oltre che da singoli sviluppi dati alla dottrina aristotelica, esso è chiaramente indicato dalla calorosa *prefazione* del Lombardi, dove la poesia è rappresentata regina delle scienze e delle arti e delle discipline che si volgono all'utile degli uomini, come quella che tutte in sè le abbraccia e sintetizza. Antica e duratura quanto l'umanità essa « et ad perfectam beatamque vitam, et ad vitam ipsam non idonea modum fit, sed plane etiam necessaria ». E il Maggi nei *Prolegomena* dice che fine della poesia è « actiones humanas imitando, suavi sermone animum excultum reddere ». Il *suavi* ci richiama al piacere che s'accompagna all'utilità morale e che il Maggi naturalmente non esclude, anzi esplicitamente afferma, convenendo in ciò non solo con molti suoi contemporanei ma, come autorevolmente nota lo Spingarn, col poeta del periodo elisabettiano, il quale parla di « piacere, frutto della virtù caramente diletta ». E tale idea si riconosce anche nell'interpretazione che il Maggi fa della teoria dell'ufficio della tragedia. La catarsi secondo lui non ci libera dalle stesse passioni, la pietà e il terrore, che le sono strumento, ma da passioni simili a queste: l'effetto piacevole che determina in noi la tragedia deriva da ciò, che come uomini di cuore proviamo rammarico allo spettacolo della miseria, ma nel tempo stesso pro-

viamo piacere, perchè appaghiamo il naturale istinto della pietà: un concetto alquanto dissimile da quello adombrato dal Parini nel *piacevole spavento* da cui siamo presi dinanzi alla rappresentazione artistica d'una scena dolorosa. Nel Maggi piacere e dolore sono in fondo due aspetti d'un medesimo sentimento: nel Parini il *piacevole spavento* non è che un'emozionante illusione estetica. Col Maggi-Lombardi si afferma vigorosamente, nella conciliazione di Orazio con Aristotile, il più puro moralismo pedagogico, che fu il carattere dominante dell'epoca.

G. Muzio (1496-1576) e la sua *Arte poetica*, 1551.

Moralista a oltranza, tanto da asserire che l'oscenità e l'immoralità ripugnano alla poesia, fu il battagliero e cavalleresco Muzio nella sua *Arte poetica*, sopratutto notevole per essere un primo esempio di poema critico in volgare (in che gli fu certamente guida Orazio come poi doveva avere imitatori il Boileau e il Pope) e per esser quasi da cima a fondo una trattazione completa e sistematica del *verso lirico*, intorno al quale fu sparsamente disputato da altri prima e dopo di lui, quali il Trissino, l'Equicola, il Ruscelli, lo Scaligero e il Minturno. Il Saintsbury non le riconosce valore reale, non negando tuttavia al Muzio un'alta anche se vaga concezione della poesia, e, in particolare una molto salutare convinzione che il poeta deve « *dis*realise his subjects ». Come propugnatore infatti dell'imitazione ideale, il Muzio lamenta che la commedia del suo tempo sia *intenta al riso più ch'ai costumi*, ed è cosi nemico del mondo reale, da indicare nelle favole antiche la miglior fonte della poesia. Il piacevole stesso, che con l'utile è fine del poeta, fa derivare dalla varietà della composizione, riflettendosi nei grandi poemi tutte le fasi della vita e dell'arte. Del Muzio è ben noto il suo invincibile italianesimo, che nelle questioni linguistiche fece di lui forse il più chiuso rigorista dell'età.

B. Varchi (1502-65), rappresentante cospicuo della critica italiana del medio Cinquecento.

Già il Muzio, sebbene autore di un'*Arte poetica* elaborata in pieno aristotelismo e non certo in contrasto con Aristotile, è un po' fuori della principale corrente del pensiero teorico dominante e della cerchia dei problemi che con esso si agitavano, essendosi occupato quasi esclusivamente di questioni formali, il verso e la lingua, unica elaborazione che ebbe nel Cinquecento la teoria del genere lirico. Il Varchi, con tutto il suo ortodosso aristotelismo e la sua schietta e imperiosa tendenza alla discussione di questioni astratte concernenti la poesia, offre meglio in sè e nella propria varia attività l'esempio

e l'idea dell'ancora incerto brancolare dello spirito critico del tempo tra interessi diversi e di un certo dilettantismo e confusionismo che l'urgenza del problema estetico fondamentale non ancora riusciva del tutto ad arrestare. Il Varchi fu tutt'altro che un debole intelletto, ma un determinato sistema critico — e quello della poetica classica fu dei più complessi e de' meglio organicamente costruiti — non si afferma se non in menti capaci d'interpretare e riassumere un generale e profondo movimento d'idee e dopo lunga e faticosa elaborazione collettiva. La quale osservazione, peraltro, sorge qui non in biasimo ma a lode del Varchi, il quale, più d'ogni altro, e per le qualità dell'ingegno e per l'applicazione che ne fece allo studio de' varii problemi critici del tempo e anche per il cammino percorso, merita d'esser considerato « per certi rispetti il rappresentante della critica del mezzo Cinquecento ». Tale l' ha già definito lo Spingarn nel metterne in rilievo con la consueta precisione il metodo e il progressivo atteggiamento critico.

Sua teoria della critica.

Il Varchi non soltanto elaborò teorie poetiche sperimentandole poi nell'analisi di determinate opere o composizioni letterarie, ma ebbe anche una sua teoria della critica, della quale tuttavia basterà dire che si aggira attorno ai vecchi canoni umanistici della *dottrina* e dell'*eloquenza,* e che ancora indulge all'altro più antico formalismo delle sottili definizioni scolastiche; nè più importa riconoscerla nell' applicazione che ne fece nelle otto conferenze tenute a Firenze nella primavera del 1545 sulle *Canzoni degli occhi* del Petrarca, dove non va oltre il commento verbale, tanto da essersi meritato il sarcastico epigramma del contemporaneo Alfonso de' Pazzi:

commento sulle *Canzoni degli occhi* (1549);

> Le canzoni degli occhi ha letto il Varchi
> Ed ha cavato al gran Petrarca gli occhi.

Le *Lettioni lette nell' Accademia fiorentina* (1553).

Ma nelle *Lezioni* sulla poesia che le seguirono otto anni dopo, quando già attorno alla *Poetica* aristotelica s'era destato tutto quel fervido interesse che abbiamo osservato, non è difficile scorgere sotto le sottigliezze scolastiche ancora persistenti i segni del mutato indirizzo, d'un diverso atteggiamento critico verso la propria materia e d'una maggior sicurezza nell'esplicazione di essa. Col Varchi si comincia a determinare con discreta nettezza la natura della poesia, facendo fare qualche passo alla dottrina aristotelica. La poesia, secondo lui, per attenermi al riassunto dello Spingarn, « imita qualunque azione, affetto e costume con numero, sermone e armonia, mesco-

latamente o di per sè, per rimuovere gli uomini dal vizio e accenderli alla virtù, affinchè conseguano la perfezione e beatitudine loro ». « Il verso, pur non essendo dell'essenza della poesia, è degli accidenti che meglio e più le si addicono: il diletto che l'uomo prende dell'armonia fu, come dice Aristotile, una delle cause dell'origine della poesia. In qualunque modo, sono alcune poesie, le quali a niun patto potrebbero fare a meno del verso, come ad esempio la tragedia, « il parlare soave », cioè il verso, cadendo nella definizione lasciatane da Aristotile ». Onde poeta *propriissimamente* è chi imita in verso, *propriamente* chi imita senza il verso (es. Luciano, il Boccaccio nel *Decameron*, il Sannazaro nell'*Arcadia*), *comunemente* chi fa versi senza imitare. Materia della poesia sono pel Varchi « si le passioni e i costumi come gli atti puramente esteriori dell'uomo ». Con che era legittimato, e legittimarlo era utile in tanta idolatria del Petrarca, ogni componimento lirico o soggettivo (intendendosi per passioni, πάθη, le perturbazioni dell'animo che ci muovono all'atto, per costumi o abiti dell'animo le qualità mentali, ἤθη, che ci distinguono dagli altri), e si accentuava il carattere descrittivo estetico della poesia, che, riprendendosi l'antico paragone oraziano *ut pictura poësis* fondato a sua volta sul parallelo di Simonide, tramandatoci da Plutarco, veniva riguardata come una pittura che parla, mentre la pittura veniva riguardata come una poesia che tace: distinzione, conclude lo Spingarn, « che può dirsi quasi la chiave della critica della Rinascenza, e durò anche dopo fino al tempo del Lessing » (pp. 38-9, 44-5). Nel tempo stesso il Varchi accentuò tanto il carattere morale pedagogico della poesia da arrivare addirittura al concetto della *giustizia poetica*, che meravigliosamente, secondo lui, fu raggiunto da Dante nella *Divina Commedia*. Dante, com'è noto, collocò il Varchi nell'*Ercolano* al di sopra di Omero, che offese la gravità dei suoi poemi con troppe bassezze e « sudicerie ». Col qual giudizio siamo nella critica in atto, dove purtroppo il Varchi non si mostrò sempre all'altezza che raggiunse il suo pensiero teorico. In una di queste sue *lettioni*, ricorda lo Spingarn (p. 322), « dopo d'aver affermato che il *Giron cortese* dell'Alemanni gli piace più dell'*Orlando Furioso*, dice: A pochi, e forse a niuno è lecito affermare: Il tale ha errato, o, la tal cosa sta male. Può bene ciascuno, molti deono dire: A me pare che il tale abbia errato, o, la tal cosa non mi pare che stia bene. Conce-

Incertezza del suo gusto

dasi a ognuno dire: le figure del tale o scultore o pittore non mi piacciono, ma a pochissimi affermare che elle buone non siano. Abbiamo sotto altra forma il vecchio concetto della diversità *de gustibus:* è nondimeno notevole in quanto dimostra che la teoria non s'era ancora cristallizzata in domma ». Se non che quel « giudizio così sbalorditivo », come lo chiama il valoroso storico, della superiorità del *Giron cortese* sull'*Orlando Furioso,* grava sul Varchi critico come una pietra sepolcrale, e, sebbene egli avesse poi cercato di attenuarlo nell'*Ercolano,* scoraggia dal passar in rassegna i suoi numerosi giudizi sugli scrittori greci, latini, italiani sparsi nelle sue opere, ed egregiamente, del resto, già riassunti dal Manacorda. E anche per questo rispetto il Varchi ci richiama alle condizioni generali della critica del suo tempo. L'interesse era assai più vivo e profondo per la regola astratta che non per il giudizio critico in sè, e di mano in mano che ci avvicinavamo al dogmatismo teorico, si andava perdendo quel sentimento della vita intima dell'opera d'arte, che pur fu dote e forza del progredito e raffinato Umanesimo. Nè deve pertanto recar meraviglia che chi, come il Varchi, riconosceva, quando non era facile il riconoscerla, la grandezza di Dante da porlo al di sopra d'Omero, innalzasse poi l'Alemanni sull'Ariosto, intorno e in nome del quale vedremo tra poco svegliarsi il più bel movimento critico che vanti il secolo. Classicista per educazione mentale, non ebbe adeguata coscienza del valore e dello svolgimento delle letterature classiche, specie della greca; fautore caldissimo della lingua e della letteratura nazionale, le tormentò quanto potè con gli strumenti dello scolasticismo e del classicismo; scarso estimatore delle glorie dell'Umanesimo, ne professò largamente i principî teorici; posto continuamente dagli stessi *abiti* accademici di fronte all'opera d'arte concreta, se ne allontanò quasi sempre per volgersi verso l'astratta teoria; assertore della libertà del gusto e del giudizio, in pratica più frequentemente li asservì all'impero delle teoriche; e quando di codesta libertà si valse, il gusto purtroppo non lo sorresse, quanto sarebbe stato necessario per scorgere nell'opera d'arte quel vero sul quale anche la poetica classica sapientemente interpretata era in grado di gettare qualche sprazzo di luce. E con tutto ciò la figura del Varchi ben merita d'esser distinta in luogo eminente tra la folla de' contemporanei.

Più che un nuovo commento della *Poetica* oraziana che

ci diede un lettore aristotelico, F. Luisino, nel 1554, ferma la nostra attenzione un breve trattato al cui titolo, conforme del resto alla moda del tempo, la profondità dello sguardo dell'autore e una più viva e libera penetrazione del pensiero di Aristotile tolgono ogni carattere di jattanza o di pretesa: accenniamo al libriccino *Della vera poetica* che G. B. Capriano pubblicò nel 1555 a Venezia, e a cui il Saintsbury, con quel suo gusto tutto inglese del raro e del prezioso, concede l'onore d'una descrizione e d'un riassunto degli otto capitoletti di cui consta (materia dell'imitazione e che cosa sia imitazione, I; difesa della poesia come arte suprema, II; divisione di essa in *naturale e morale,* III; l'epica o eroica non, come pensa Aristotile, la drammatica, esser la più alta forma di poesia *morale,* IV; una rivolta contro la Grecia, V; numero e suono, VI; esaltazione del buon poema su ogni altra cosa, VII; origine, dignità, necessità, parti, forza, fine, ecc. della poesia, VIII). In questa glorificazione della poesia come arte delle arti, il Capriano era stato preceduto, come s'è visto, dal Lombardi: ma pel Capriano essa è tale non per una ragione materiale ed estrinseca, si bene perchè nell'imitare che essa fa come le varie arti quanto è nel dominio dei sensi e dello spirito, essa « è la più perfetta di tutte, compendiandone in sè ogni facoltà e forza e trovandosi in grado di imitare qualunque cosa, ad esempio la forma di un leone, il suo colore, la sua ferocia, il suo ruggito e simili; è anche la più magnifica, servendosi del più efficace mezzo di imitazione della parola, cui si unisce la bellezza e la soavità del ritmo » (Spingarn, 45-6). E forse perciò diede la preminenza all'epica sulla drammatica, e, continuando il Vida in armonia col gusto dell'età, esaltò su Omero, triviale e senza dignità, il « decoro » di Virgilio. Anche nella teoria dell'unità nel poema epico esplicò un principio più profondo di quelli che si professarono ordinariamente, propugnando l'unità organica non meccanica, non quella della pittura che dipinga una mano senza il resto del corpo. Il Saintsbury nota nel Capriano un difetto comune alla maggior parte dei critici del suo stampo, mancanza di connessione delle teorie con le opere d'arte attuali; ma gli riconosce giustamente non comune indipendenza e forza di pensiero.

Della vera poetica di G. B. Capriano (1555).

Un trattato, ancor più breve e non meno profondo, intorno alla poesia, di quello dell'oscuro Capriano, diede in luce nel medesimo anno uno de' più grandi e celebri umanisti, Girolamo

Naugerius sive de Poetica, 1555, di Girolamo Fracastoro (1483-1553).

Fracastoro. E umanistico nella mossa e nella struttura e nella forma permane codesto mirabile trattatello, nonostante la tarda apparizione. Ma v'è dentro lo spirito animatore di Aristotile agilmente conciliato con quello platonico. Il *Naugerius* è senza dubbio la più elevata discussione del problema fondamentale della poetica cinquecentesca, *quaenam Poetae natura est,* e delle questioni particolari che da esso rampollano, in che cioè il poeta propriamente differisca dagli altri cultori delle arti e discipline che si servono del discorso, e quale sia il carattere peculiare dell'arte sua. Nessuno colse e illustrò più chiaramente e profondamente del Fracastoro l'elemento ideale contenuto nell'imitazione aristotelica, rilevando con piena sicurezza il carattere di universalità assegnato alla poesia da Aristotile, e identificando con un'assai efficace dimostrazione l'universale aristotelico col bello platonico. Non il dilettare è ufficio dell'artista, che sarebbe in tal caso un vano e ridicolo uomo, nè varrebbe la pena il sostener a ciò tante fatiche, erudirsi in tante scienze; non l'ammaestrare, che è comune a tutte le scienze; ma l'imitare o rappresentare (che pel Fracastoro sono tutt'uno) la bellezza ideale delle cose in una forma squisita e solenne che conduca gli animi alla perfezione e alla bellezza. Non l'abilità della composizione metrica, ma l'estasi e la capacità di attingere il bello essenziale delle cose sono distintivi della facoltà e del genio poetico. Il poeta non è simile al pittore che ritragga dal vero un determinato volto, ma a quello che, « l'universale e bellissima idea del loro artefice contemplando, crea le cose quali dovrebbero essere » (pp. 247-8). Ma il Fracastoro esprime dei concetti anche più profondi dei precedenti, che fa maraviglia non siano stati sin qui da altri rilevati.

Tra le alte utilità della poesia egli pone questa che, se non fossero i poeti, le bellezze dell'universo non avrebbero chi le conoscesse. Poeta è poi non solo chi scrive e compone numeri, ma anche colui che è naturalmente poeta, ancorchè non iscriva nulla. E naturalmente poeta è colui, che è atto a esser preso e commosso dalle vere bellezze delle cose e, ove gli accada di parlare, può per esse parlare e scrivere. — Possiamo chiamarla una precoce intuizione del carattere lirico dell'arte com'è stato inteso ai tempi nostri? Sarebbe un eccesso, anche perchè l'espressione di tale lirismo non è pel Fracastoro tutt'uno con esso, ma pur sempre industria sapiente di retore, nonostante

lo sforzo compiuto da lui per distinguere ciò che è proprio della forma poetica. Ma l'affermazione così esplicita dell'autonomia del genio poetico e della sua perfetta esistenza fuori dell'espressione estrinseca formale è uno di quei lampi di luce che non trascorrono tanto frequentemente nella storia della critica d'ogni tempo avanti l'età moderna. Un'ultima osservazione. Il Saintsbury nota giustamente che il Fracastoro è tutto nelle tesi generali, e che è molto se egli si permette qualche citazione da singoli poeti. Io soggiungo che le poche che fa, lo contradistinguono critico di finissimo gusto e di profondo acume. È l'umanista-poeta della tempra dei Pontano, dei Poliziano, dei Vida, che le teoriche astratte non fuorviano nel sentimento della vera e grande poesia. Mi basterà addurre un esempio. Il favoloso della poesia — dice il Fracastoro — non è ciò che apertamente e volgarmente è falso: ma quello che è reso tale e dalla lontananza del tempo e dall'oscurità che l'avvolge e dal suo essere estraneo al mondo presente, da non poter essere facilmente confutato: « prout de *Rolando* heroë *Luduvicus Areostus Etruscis* numeris eleganter cecinit ». Sul labbro d'un interprete, anzi d'un seguace d'Aristotile (chè i poeti cacciati dalla repubblica platonica egli accoglie in quella aristotelica: « hos autem mittemus ad eas Repubblicas, quasi Aristoteles instituerit, » p. 271) e in tempi di poco prospera fortuna per il divino cantore d'Orlando, una tale giustificazione del romanzo e un tal riconoscimento della sua forma squisita suonano come una sentenza veramente aurea.

Antonio Sebastiano, detto il Minturno (? — 1574): *De poeta* (1559) e *L'Arte poetica* (1564).

Speculando da un punto di vista non meno elevato di quelli in cui abbiam visto collocati il Capriano e il Fracastoro, tutto intero il campo della poetica, così antica come moderna, abbracciò col suo sguardo il Minturno, dandocene la più completa e solenne descrizione che quella sì maravigliosa epoca di cultura consentisse, in due distinti e grossi volumi, che mutuamente s'integrano senza ripetersi e pur senza troppo differenziarsi, l'uno, *De poeta* (1559), in latino, dedicato alle letterature classiche, l'altro, *L'arte poetica* (1564), in italiano, alla poesia *regolare* e *volgare*. In che quantitativamente s'identifichino e diversifichino i due trattati s'intuisce e dichiara assai di leggeri. Il secondo e posteriore dà tre libri all'esposizione delle teorie dei tre generi principali di poesia (epica, drammatica, lirica) e un quarto a quella dell'elocuzione; il primo ne ha due in più, de' quali uno è dato a una discussione apologe-

tica sulla poesia (disputandovisi « quam vetus, quam praestans, quam nobilis sit, quam in omni genere doctrinae emineat poesis, unde ortum habuerit, unde incrementa, ex quo fonte manet, quibus ex rebus constet; » *ded.*), l'altro (che viene così a essere il quarto) all'esposizione della comica staccata dalla tragica, che occupa il terzo libro. L'*Arte poetica* tralascia insomma i problemi generali già risoluti nel *De Poeta:* nella trattazione delle teorie particolari procede sulla medesima via, riferendosi pur sempre per l'epica e la drammatica al mondo classico, in mancanza d'insigni modelli moderni a cui informarsi, distendendosi molto invece sulla lirica e metrica per le quali il Petrarca offriva abbondante materia e esempi da paragonarsi per l'eccellenza agli antichi, e non sottraendosi affatto, anzi indulgendo assai volentieri alle inevitabili discussioni di argomenti che a un classicista della fede e dell'acume del Minturno dovevano pure presentarsi come exstraestetici, quali il romanzo cavalleresco e la commedia in prosa, nè all'obbligo d'illustrare il nuovo e seducente tema della lingua poetica italiana, come fa con sottigliezza e buon gusto nell'ultimo libro. Le altre differenze più che altro materiali ed esteriori delle dilucidazioni e dell'esemplificazioni delle singole e parziali teorie nelle parti che si corrispondono, sono naturalmente determinate dalle diverse circostanze in cui ha luogo il dialogo o dalla varia cultura e personalità degl'interlocutori, che sono nel *De Poeta* il Sannazaro e i suoi amici di Mergellina, nell'*Arte poetica* l'autore stesso e, per ciascuno de' quattro libri, successivamente Vespasiano Gonzaga, Angelo di Costanzo, Bernardino Rota, e Ferrante Carafa. Ma in tutto comune — per tacere d'altre affinità e differenze — il fondamento teorico e il carattere della trattazione: sì nella prima come nella seconda poetica le definizioni aristoteliche sono trapiantate tradotte alla lettera o parafrasate ed estese anche al genere lirico non contemplato da Aristotile, senza esser neppur citate, ma come dottrina ormai ufficiale e di pubblico dominio: non sempre, naturalmente, e per esservi accolto anche il meglio del pensiero teorico dell'Antichità e per avervi dovuto dar luogo, come la materia e la forma del dialogo richiedevano, alle possibili obiezioni e conseguenti refutazioni sui punti controversi nei riguardi così della teoria come della pratica. E però, più che un codice elaborato faticosamente sopra principî filosofici chiariti e approfonditi nel loro metafisico valore, essi appaiono piuttosto, inte-

Le due poetiche minturniane sono una specie di *summa* del classicismo cinquecentesco.

grandosi a vicenda, un manuale sistematico del classicismo tradizionale ad uso, come si direbbe oggi, della gioventù studiosa e delle persone colte e amanti della poesia, dove le teorie generali sono in servizio della produzione e comprensione delle forme poetiche particolari e le analisi di queste, larghe e frequenti — in che è il massimo pregio dell'opera — dànno materia e luce a quelle. Sicchè il vero organismo di esso è determinato dalla cultura squisitamente classica e spoglia d'ogni pedanteria dell'autore e più ancora dallo sforzo ancor tutto umanistico di fondere e armonizzare nel pensiero aristotelico tutti gl'insegnamenti che possono esser raccolti dallo studio della poesia nelle svariatissime forme in cui essa s'è incarnata, così da conseguire una dottrina rigidamente classica sì, ma liberale e capace di dare vital nutrimento allo spirito poetico e di guidar lo studioso per l'immenso territorio della letteratura. Col Minturno il commento, già sorto a dignità di scienza col Robortello e col Maggi, si emancipa dalla tirannide del testo aristotelico pel fatto stesso che esso viene accolto come dottrina certa perchè dedotta dalla pratica classica, e si organizza in trattato autonomo; il nucleo fondamentale dei problemi generali, che già ebbe nel Capriano e nel Fracastoro efficacissimi illustratori, si svolge moltiplicandosi e dando luogo a una vasta esposizione di tutte le soluzioni che ricevettero nella pratica; l'astrattismo teorico e dogmatico, che pur finirà ineluttabilmente col prevalere, è spinto verso un alto e vitale interesse di cultura generale, in cui si assommino tutte le conquiste conseguite da una esplorazione più che secolare nel dominio della scienza letteraria; e però egli conclude una fase e un aspetto del pensiero teorico del medio Cinquecento e li caratterizza, pur rimanendo in questa nobile sfera quasi un solitario. Il Minturno non ha la gretta e fredda mentalità del trattatista che si appaga delle sottigliezze del definire e del classificare, che ricerca la teoria per la teoria, come possesso assai piú stimabile della poesia stessa. Il suo ossequio alla teoria è tanto più sincero, leale e incondizionato quanto più essa è agile e liberale nello schiudergli i tesori dell'arte, nel disciplinargliene lo studio, nell'agevolargliene la comprensione e la produzione. Però egli non discute per discutere: gli basta fermare e determinare il senso della dottrina ricevuta come più sana e più vera per esser posto meglio in grado di riconoscere nei capolavori classici l'essenza del loro pregio e d'imitarli sapientemente e con certezza di

risultati. Verso l'acquisto d'una ragion poetica egli era stato spinto dal suo fervido amore per l'arte sin da quando giovinetto aveva dovuto constatare che di quanti attendevano a comporre poemi (*poemata,* poemi epici, latini), nessuno, sebbene istrutto dai precetti del dottissimo Orazio, bellissimi certo ma pochi ed oscuri, s'era meno allontanato dai modelli classici, e che a voler conseguire quell'arte consumata che pur si vedeva risplendere in Omero e Virgilio, occorreva investigarla tutta appieno, raccogliendola dallo stesso Orazio, da Aristotile e dagli altri trattatisti dell'una e dell'altra lingua (Ded. *De Poeta*). E fu una ricerca più che ventenne, sostenuta da un inestinguibile entusiasmo per la poesia « non pur . . . di tutte le scienze reina ma loro madre anchora », e per le Muse « non solamente di tutte l'arti eccellenti inventrici, ma etiandio governatrici di tutte le cose » (Ded. *Art. Poet.*). Devesi, secondo me, a tale fervido e confidente entusiasmo se il Minturno, forzando il pensiero aristotelico, attribui, non certo in contrasto col proprio umanesimo, alla poesia la triplice funzione di *trasportare*, *ammaestrare*, *dilettare* col mezzo potissimo della *maraviglia* e se diede le sue maggiori predilezioni al poema epico, dove, a suo giudizio, il maraviglioso ha più vasto campo di spiegarsi in servigio e in armonia con quel triplice scopo. Accentuò anzi tanto codesto elemento del meraviglioso, appena accennato da Aristotile nella definizione dell'oggetto della imitazione tragica, da dover esser riguardato, secondo ha giustamente osservato il Saintsbury, come la probabile fonte dello sforzo secentesco di elevare la meraviglia al livello della pietà e del terrore medesimi, dei quali sentimenti, com'è noto, il meraviglioso aristotelico è solo un ausilio e una specie di rinforzo. A quel medesimo entusiasmo, più che agl'intenti didattici, devesi pure la svariatissima, immensa copia d'esempi di cui l'opera minturniana, a preferenza d'ogni altra poetica cinquecentesca, è ricca, e tra cui l'autore non ha esitato a collocare anche i propri, esempi che vanno dalla citazione d'un singolo verso all'esposizione d'interi componimenti drammatici. Purtroppo, più che analisi critiche, essi sono una documentazione delle singole teorie e definizioni, e nulla più ci affermano circa il giudizio e l'attitudine critica del Minturno che il suo convinto classicismo: eccellente, perfetto è quel poema, quella tragedia, quell'episodio, quel tratto, quel verso, quel vocabolo che può meglio corrispondere allo spirito classico e alle sue leggi: e data l'impo-

Importanza data al *maraviglioso* e suoi effetti sulla critica secentesca.

Il problema del romanzo cavalleresco.

statura dell'opera, più di questo non era possibile cavar dagli esempi. Ma per fortuna non mancano segni nel Minturno d'una facoltà critica ben più elevata e viva che non appaia dal corso principale dell'opera: il più significativo è la posizione assunta da lui di fronte al romanzo cavalleresco e in particolare all'*Orlando Furioso*, gran pietra di paragone nel misurare il valore dei critici cinquecenteschi e non di essi soltanto. Già, il non aver evitata quella digressione, l'averla anzi esplicitamente cercata e condotta con ampiezza insolita alla parte diretta della trattazione, attesta di una certa audacia e libertà di giudizio. Ma la tesi in essa svolta è degna di nota, anzi di speciale rilievo e non nei riguardi del solo Minturno, ma dello svolgimento stesso di quel capitalissimo problema storico della nostra critica letteraria. — L'arte poetica in ogni tempo è una sola; una la verità, « un'anco è l'Idea, nella qual si specchia, quando opera la natura: et una è la forma in cui l'arte rimira nel suo magistero. Una ragione hebbe sempre l'Architettura, alla quall'attenersi dovesse; anchor che sia spesso l'edificio variato. Una ragione parimenti nell'imitazione s'ingegnò sempre la pittura di tenere, e la scultura, e ciascuna altra imitatrice disciplina ..... solamente la Poesia presume ne' nostri tempi quel, che in lei da' savi fu sempre biasimato: nè manca, chi ne la tenga più bella, e miglior che mai ». Vera e sola poesia è quella che sulle tracce di Omero e degli altri grandi c'insegnarono essere Aristotile e Orazio. I romanzi de' paladini nulla hanno che fare con codesta poesia: son, come li definì il Petrarca, sogni d'infermi e fole di Romanzi. La Teseide del Boccaccio « la qual narra fatti e amori non di Paladini ma di Heroi », non si negherà che, « come in lei pochissima, o niuna sembianza dell'Homerica poesia si vegga, a' giudiziosi, e dotti uomini più non piacesse, che l'Ancroia, o la Spagna, o l'Altobello, o pur il Morgante, o qualunque altro Romanzo, che negli anni adietro dal volgo volentieri si leggea. Il che avvenuto non sarebbe, se Romanzi fosser per loro stessi di quella eccellenza, della quale hoggi alcuni [leggi: Girardi e Pigna] per lodar l'Ariosto gli tengono. Il quale veramente più lauderieno, se mostrassero tutto il pregio loro venir non da loro stessi: ma dalla eccellentissima virtù del nobilissimo ingegno di quel Authore, che cosa di sua natura barbara, et ignuda d'ogni leggiadria col suo stile faccia parer sì bella, e tanto a tutti piacere ». Quanto è detto contro i Romanzi, non è detto « per biasimare tanto e sì

nobil poema di sì raro et eccellente poeta: il quale ho in somma meraviglia: anzi io conforto tutti a legger l'opera: perciocchè ella ha da poter molto dilettare con profitto non poco di coloro, che ben la intenderanno ». « Non *è* la fama della persona in versi cantata; ma più tosto la vertù del Poeta *che dà* all'opera authorità, e reputatione » (pp. 26-35). Il classicista invincibile rifiuta il romanzo glorificando il genio dell'autore e l'arte sua: i romantici per riconoscere l'eccellenza di codesta arte debbono giustificare il romanzo col criterio del classicismo: due posizioni insostenibili, che coglievano solo a mezzo la verità, intravvedendola. Ma ivi era un problema, e l'averlo scoperto e agitato con tanto acume e con tanto sentimento della vera e genuina poesia costituisce il progresso. E fu uno de' massimi contributi allo sviluppo della critica cinquecentesca.

P. Vettori (1499-1585).

Tra il *De Poeta* e l'*Arte poetica* apparve l'ultimo *Commentario,* filologico ed esegetico secondo la prima maniera, della *Poetica* aristotelica. E fu dovuto a una delle menti più robuste e chiare dell'età: Pier Vettori. Al quale, per la varia attività e la qualità della produzione, in una storia della cultura umanistica spetta uno de' posti più eminenti. Con lui la critica dei testi raggiunge la maggior possibile perfezione che l'età consentisse, nè gli mancò la voce e l'ardimento per protestare anche in nome dei diritti dell'arte contro l'ultima sconciatura che si volle fare del *Decameron.* Di Aristotile oltre la *Poetica,* recensì, tradusse, illustrò la *Rettorica,* l'*Etica,* la *Politica*; uguali cure diede al celebre trattato di Demetrio Falereo; le *Variae lectiones* fanno pensare, e non soltanto per la forma dell'imitazione, alle *Notti* di Aulo Gellio.

I *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum* (1560).

Col Vettori la teoria critica non ha debiti particolari. Se nel suo commento alla *Poetica* non manca del tutto qualche accenno o tendenza a prender partito pro o contro una norma attorno a cui si andavano formando consensi e dissensi (riprova, infatti, la prosa poetica; propende per la concezione estetica della catarsi; inclina a restringer la durata dell'azione epica e tragica), pure è assolutamente estraneo al suo proposito, anzi quasi repugnante al suo spirito il dare un qualsiasi sviluppo ai principi aristotelici discutendoli o comunque ampliandoli, dal che interamente non si astennero quegli stessi de' suoi predecessori, quali il Robortello e il Maggi, che come lui intesero a promuovere l'intelligenza del testo famoso. Ma in un momento in cui agitava un po' tutti il demone della legi-

ferazione e l'ansia di costruire il sistema, o parafrasando l'aristotelico (Trissino), o adottandolo, arricchito di tutti i tesori della sapienza classica, all'esigenze presenti della cultura (Minturno), o rielaborandolo nel modo più rigoristico e dogmatico (Scaligero), lo sforzo calmo e disciplinato onde il Vettori muove alla semplice comprensione del pensiero di Aristotile è degno di speciale rilievo, attestando d'un'attività critica conscia della propria legge e avente in sè la sua perfezione e sodisfazione. È l' umanesimo giunto alla sua piena maturità in quanto ebbe di più sano e vivo, il metodo filologico. In forza del quale e dell'acume e della dottrina con cui il Vettori lo applica, il pensiero aristotelico è reso così trasparente da far ritenere che egli l'abbia colto non soltanto nella sua lettera, ma anche nel suo più profondo significato filosofico, nel suo più intimo valore. Il noto passo ad es., riguardante l' oggetto dell'imitazione (1452 a), in cui è con mirabile profondità formulato il problema artistico in uno de' suoi aspetti essenziali, quello della coerenza della creazione fantastica, è dal Vettori illustrato non soltanto con lucidità somma, ma con tutti i segni della coscienza del problema. Egli vede acutamente che quanto il trattatista afferma si riferisce alla connessione della favola (« cum auctor ostendisset oportere fabulae partes inter se connexas esse » p. 101) e a ciò che la rende più bella (« tradit nunc quae fabulae pulchriores sint »), e però non gli sfugge che la chiave del pensiero di lui è nell'inciso *δι' ἄλληλα* (« quod verbum in extremo huius sententiae collocatum est. Fieri vero huiuscemodi, dicit, id est et terribilia et miserabilia significans obscure, quae ita apta inter se et *cohaerentia* non fuerint, non talia fieri ».), nè il rapporto tra il *παρὰ τὴν δόξαν* e il *δι' ἄλληλα* medesimo (« statimque, rem augens, magis adhuc ipsa et miserabilia et terribilia fieri affirmet, quum extiterint talia, id est *δι᾽ἄλληλα*, praeter expectationem », cioè *παρὰ δόξαν*). Qui non c'è mistura alcuna di moralismo o di allegorismo o di estetismo: è Aristotile nei suoi precisi e puri contorni. Miracoli della filologia fatta scopo a sè stessa e non messa al servizio di alcuna particolare dottrina poetica, e però assai più giovevole ad essa che le mille sottigliezze d' esegeti scapigliati, benchè anche queste altrimenti utili e necessarie al progresso teorico.

Trionfo del metodo filologico dell'Umanesimo.

Un così rapido, diffuso e intenso sviluppo della teoria poetica non potè a sua volta non esercitare e direttamente e indirettamente la più grande efficacia sulle sorti della retto-

La crisi della rettorica :

rica: la quale, infatti, nell'ansia di rinnovarsi per vivere dietro l'esempio della maggiore e ormai gloriosa sorella, ci appare in questo momento, più che disorientata, scossa da una grave crisi, tante e così diverse tra loro sono le forme in cui si esprime la sua attività. Un criterio che la distinguesse dalla poetica e dall'istorica s'è visto come nè l'Antichità nè il risorgente Umanesimo fossero riusciti — e, sin che durasse quel concetto dell'arte, non era possibile — a scoprire e fissare; e la confusione s'era perpetuata a tutto beneficio di lei, che dell'Umanesimo meglio specchiava e più valeva ad attuare l'idealismo formale. Ma ora, mutato il punto di vista della considerazione del fenomeno artistico per il credito e la forza che lo stesso moto umanistico diede alla poetica in generale e a quella aristotelica in particolare, le bisognò, costretta come si trovava nel puro ambito della letteratura, prender partito, tanto più che i tempi la rendevano sempre più estranea alla vita reale, per cui primamente era sorta e cresciuta. A che un incentivo non lieve le derivava anche dalle domande e dai problemi che veniva a porre l' altra delle fortunate operette aristoteliche, la *Rettorica,* già più volte edita e già tradotta nella nuova lingua e ricinta di vivo ossequio col περί Ἑρμηνείας, anch'esso tradotto e illustrato sin dal 1545 dal Magentini.

tre diversi indirizzi;

Vediamo così ora, nella comune ricerca d'una soluzione, prevalere tre principali tendenze nettamente distinte. Seguendo la prima, essa si mette con convinta risolutezza al servizio della poetica (Lionardi, Partenio, Speroni); con la seconda se ne distacca completamente per risalire nella più rigida maniera alle proprie origini, ma cercando di accordarsi all'attualità de' tempi (Memo, Barbaro, Cavalcanti, Sansovino); con la terza tenta annullarsi in quattro delle sue cinque tradizionali sezioni per isvolgere in senso del tutto autonomo l' ultima, la teoria dell'elocuzione, costituendola a teoria generale dell'espressione da applicarsi a tutte le forme letterarie (Vives, Ramus, Patrizi). E fu indubbiamente un triplice moto di progresso, dissolvente e insieme ricostituente. Un quarto indirizzo completamente

l'arte del predicare.

nuovo, che doveva aver tanta fortuna nel secolo seguente, suscitò negli stessi anni la nuova predicazione sacra, una forma presente di viva e spontanea eloquenza, che si veniva ora affermando col Musso, come poi più largamente avrebbe fatto col Panigarola.

Uno de' punti della *Poetica* aristotelica intorno a cui più

I *Dialogi* di M. Aless. Lionardi della *Inventione Poetica* (1554).

si tormentarono i critici della Rinascenza, è quello che tocca della differenza che passa tra l'istorico e il poeta. È noto e s'è già visto come il poeta sia (ripeterò con le parole del trattatista che ora ci occupa) « non per li versi, ma per la favola, cioè per la qualità dell'inventione et imitatione, et quando egli non viene ad imitare le cose, subito diventa narratore, et non più imitatore » (p. 14). Se non che con ciò il nodo è tutt'altro che risoluto, dovendosi sopratutto determinare che sia *imitazione* e che quell'*universale* della poesia e quel *particolare* della storia, su cui principalmente si fonda tutta la costruzione aristotelica. Il Lionardi, se fu lontano dall' approfondire tali concetti, ebbe al certo il presentimento che quella distinzione chiudeva in sè il germe d' un grosso problema, quello cioè del rapporto tra contenuto e forma, tra materia ed espressione, tra *sostanza* (le *cose*), com'egli stesso scolasticamente lo concepiva, e *accidente* (le *parole*). E gli parve di poter asserire — cosa che, non mettendosi dal suo punto di vista, sarebbe contraria al vero — che « molti molte cose scrissero dell'arte poetica, i quali hanno havuto solamente riguardo all'ordine, et dispositione delle materie, et generalmente alla natura loro; ma non già a quello, che al parer *suo* è più necessario, com'egli si possa et debba particolarmente *ornare la inventione*, et *arricchirla* si fattamente, che ella sia *non pur dipinta de' propri colori*, ma *informata a pieno*.... poichè il tutto (quel « perfetto composito », come dicevano i filosofi, che è pel Lionardi la poesia) è posto non solamente nel sapere le cose ritrovate, ottimamente disponere, et locare, ma nel poterle e saperle con acconcio modo, et artificialmente ritrovare, *acciocchè le materie comuni, diventino proprie*, essendo ben usate, bene *informate*, et maestrevolmente et leggiadramente arricchite » (Proemio). Donde gli sorse il proposito di trattar espressamente e compiutamente di tale *inventione*, « la quale è anima di tutte le poetiche imitationi » (p. 14), di scriver cioè, com'egli stesso la chiama, quest' *arte del ritrovare*: proposito che accennerebbe a un'utile e sana reazione alla teoria umanistica secondo cui tutto il bello e il meglio della poesia consiste nell'artifizio formale. Ma, in realtà, il Lionardi non riuscì a superare codesta teoria: materia e forma egli continuò a concepire se non come due termini antitetici, certo come due elementi distinti e diversi, de' quali non poteva esaltar l' uno senza in pari tempo riconoscer l'importanza dell'altro. Insistette

sul principio che *non la veste dà essere o forma alle cose,* che l'invenzione è *sola cagione che l'huomo esprime meglio i suoi concetti;* ma la veste fu per lui *trovamento artificiale*, le parole *istrumento organico animato* da quella. Tentò dimostrare il rapporto che le unisce, ma non seppe vederne che le pure esteriorità. « Vero è che il dire ordinatamente scopre più il giudizio, et la ragione, et dacci più facile notitia et più regolata delle cose. Nè si possono anco scoprire i concetti dell'animo senza la elettione et uso delle parole, et il saper bene isprimere il tutto, et acconciamente è come una chiave che apre un rinchiuso tesoro, *stando la virtù delle cose nascosa nelle parole,* ma non perciò si può dire che la dispositione o l'elocutione sieno o più nobili, o più necessarie, et meno, più difficili, perciochè sia sempre maggior difficultà, et nobiltà *nella scienza*, *che nel metodo;* et se la inventione ha bisogno di queste, egli n'aviene perchè non si può mostrare senza loro, come non si può vedere sostanza composita senza accidenti » (p. 14). Cosicchè, fermato il principio che « imitare non è altro che seguire gli effetti delle cose, et ottimamente conoscerli, et osservarli, et bisognando, sapere ritrarli, e questi poi accomodare al proposito secondo i luoghi: et i tempi opportuni, o in parlamento, e in attione » (p. 12), o, in altri termini, che « l'imitazione è o di cose, o di persone, e di tutto ciò che al corpo et all'animo s'appartiene, havendo riguardo alle qualità, operationi, conditioni et stati loro » (p. 50), tutta l'*arte* del Lionardi si risolve in una specie di *topica poetica* (sotto questo titolo raccoglieva insegnamenti consimili il Gilio sul declinare del secolo), nella ricerca cioè di tutto il materiale che l'*oratore* per un verso e il *filosofo naturale* per un altro (donde « i due ragionamenti in dialogo » in che consiste il suo trattato) sono in grado di somministrare al *poeta*. E così la poesia, la vera poesia è da lui perduta completamente di vista; e i poeti, i più grandi poeti diventano de' meccanici trovatori, puri raccoglitori dei mille, degl'infiniti frammenti in cui è stata spezzata la realtà del mondo e della vita. Pagine intere non contengono che dei cataloghi o di parti di *parlamenti* (ne ho contate 105), o di effetti, avvenimenti e circostanze che accompagnano le grandi imprese. Ovidio è lodato, perchè « nelle sue trasformationi fa contrastare Aiace e Ulisse dell'arme di Achille a chi di loro più di ragione venissero, servando l'imitatione, l'attione et il decoro d'amen-

due: cosa per aventura così bella, cosi ingegnosa, cosi artificiosa et giudiciosa, quanta altra che in tal maniera si legga. Vi sovviene appresso della canzone del Petrarca, ove egli accusa Amore et poi nel difende? » (p. 30).

Della imitatione poetica di m. Bernardino Partenio (1560).

Col medesimo intento del Lionardi, di svolgere una parte della poetica aristotelico-oraziana non sufficientemente trattata o appena accennata, ma con un concetto dell'imitazione poetica diametralmente opposto (parrebbe anzi in piena opposizione a lui) e tuttavia non con altro effetto che di arricchire la letteratura retorica di un nuovo particolare trattato, attese Bernardino Partenio a comporre i suoi cinque libri *Dell'imitatione poetica.* « Non si nega che Aristotile non l'abbia soddisfatto, quanto alla Tragedia, et alla epopea s'appartiene et Horatio altresí, il quale pare haver tenuti i piedi fissi (e qui il Partenio vide assai bene) negli istessi vestigi d'esso Aristotile. Ma ad altro fine risguardano. Conciosiache si proposero solamente di mostrare come constituire si deve la favola, et ordinare il corpo di essa, et come s'ha da imitare i costumi. In questo affare più oltre desiderare non si può in quelli. Ma perchè oltre questa cura altre cose si ricercano a compire l'arte della poesia, havendosi da *isprimere et da representare leggiadramente lo stilo d'un Poeta*, ch'a noi piaccia, il che con quei precetti soli niuno conseguirebbe giammai. Et ciò facendosi con le *parole*, coi *modi di dire*, *con le sentenze particolari*, cose non toccate da questo filosofo, nè da Horatio, fa di mestiere trovar vie, che ci conduchino a questa laude, onde non solamente i nostri poemi prudentemente ordinati, et costumati appaiano, ma che habbiano ornamento, et gratia per virtù delle buone parole, et forme di dire ornate. et artificiose; da i quali il corpo, et tutti i membri minuti de i poemi di bel sangue, et di vivo colore adornati ne venghino » (pp. 6-7). Si potrebbe esser più chiari ed espliciti? Nè Platone col suo vituperio lo richiamerà da tal via, poichè egli « non intende nè dell'imitazione, nè di sentenze, nè di parole, nè di quelle parti che noi intendiamo di toccare, ma di quella solamente che esprime gli affetti, et le perturbationi, dalle quali, come filosofo, vuole che la sua repubblica sia libera. . . . . Noi non habbiamo in consideratione tanto buoni costumi, nè animi corretti, o sinceri; ma solamente riguardiamo la *bellezza,* la *maraviglia*, et la *grandezza* del poeta, et quello che per gran vitio reputa Platone, noi a grandissima, et suprema virtù attri-

Un'altra singolare manifestazione di accesso estetismo

buimo. Et sel nostro Poeta (questo acceso e baldanzoso estetismo del Partenio merita che c'indugiamo ancora un poco nella citazione) non eccita di questi vitji, egli viziosissimo vien riputato. Onde nè si legge, nè si ascolta, et meno s'accetta spento e cacciato da ciascuno; oltre che in questo cediamo alla nostra natura, la quale ci fa pigliar dilettatione delle cose bene imitate, di maniera che infino le cose terribili et horrende, che vere ci spaventano, molto di piacere, et di diletto ci recano, come vedere un bruttissimo serpente, o altra sorte di mostro, qualche nuova, et strana sorte di tormento fatto di mano di un artefice eccellente, non è dubbio che ci diletterebbe, et appunto perchè diletta si giudica che l'imitatione sia naturale, anzi che per questa siamo alle bestie preferiti. La nostra imitatione dunque non soggiace al bando, overo alla sentenza di questo divino filosofo » (pp. 15-6). Ma tanto entusiasmo non è che un fuoco fatuo. L'imitazione pel Partenio è ciò che fu per Cicerone, « una facoltà col cui mezo ci sforziamo con ragione esquisita di esser simili altrui nel dire », in tutta una materia, o nelle sentenze particolari, o nelle parole, « non essendo l'oratione d'altro fabricata che di questa materia » (16-7). E in che consiste? « Nel dar altro sesto, et forma. Il che si farà col *disponer*, col *dilatare*, col *ristringere*, col *mutare*, con i *contrari*, con i *simili*, et tali, se altri ne sono » (p. 17). E tutto il trattato del Partenio non è volto che a insegnare come questo bellissimo giuoco si faccia, dimostrandolo in infiniti esempi di poeti latini e volgari. Il primo e più calzante e magnifico, secondo il Partenio, è quello dell'epodo oraziano *Beatus ille qui procul negocijs*, nel quale non si vede « quasi una minima sentenzietta, che non sia tolta da quel luogo bellissimo di Virgilio dove loda la vita rustica ». « Veramente con meravigliosa gratia questo Poeta fa l'altrui materia tutta sua dal principio al fine, levandola da Virgilio, *distribuendo*, *disponendo variamente il tolto*, quando in uno e quando in un altro modo, scostandosi dal ordine di Virgilio hora *ristringendosi* in quello che da lui era ampiamente *diffuso*, hora *ampliando* quello che egli *ristretto* havea, fece conoscer la perfettione di quest'aviso, et del suo giudicio et appresso la peritia dell'imitatione » (p. 18). Tra i poeti volgari che meglio intesero e applicarono questa teoria dell'imitazione è esaltato naturalmente il Petrarca, e dopo lui il Bembo, in che nessuno certo oserebbe contraddire al Partenio: non

che però si risolve in puro giuoco

così nell'esaltazione di Giulio Camillo, che « i poeti profondissimamente intendeva, et con tanto giudicio penetrando alle midolle di esse trapassava et ogni minimo segreto, che pareva che egli solo bene gl'intendesse, altri niuno » (p. 70). Ma non intesi mai, fa dire il Partenio dal Trissino a Trifone, cioè al Partenio stesso, « che facesse mentione di questa via, la quale hora avete ricordata ». La via era quella che conduceva ai giochi d'artifizio del secentismo. Tutta l'esemplicazione che il Partenio adduce in sostegno della sua bizzarra teoria dell'elocuzione, ne è già un notevole e caratteristico saggio.

di gusto secentesco.

Altri, sull'esempio dello stesso Aristotile, tennero ferma la distinzione tra poetica e rettorica, come corpi di due dottrine diverse, volte a disciplinare due diverse attività (dell'imitare, cioè, e del persuadere), serbando alla seconda la forma e il carattere ricevuti dagli antichi maestri greci e romani, ma rielaborandola con spirito e metodo prettamente aristotelico. L'opera in cui meglio e più largamente si rispecchia tale movimento o ritorno alla rettorica antica è *La Retorica* di Bartolomeo Cavalcanti, uno de' trattati più voluminosi di questo fecondo periodo. Che se l'intendimento di lui, infatti, fu di « scrivere compiutamente di quest'arte, comprendendo tutte le cose più importanti, et degne di considerazione, che dagli antichi, et famosi autori sono state scritte, et aggiungendo qualche cosa che *gli* paresse, et secondo l'arte, et di qualche utilità », soprattutto, egli confessa, « mi sono ingegnato d'abbracciare la dottrina d'Aristotele hora traducendo, et hora altrimenti accommodandola, come più mi pareva che fosse a proposito, allargando le cose dette strettamente da lui, le generali, et virtualmente comprese specificando, l'oscure sforzandomi di illustrare, et parimenti dichiarare quelle, che per essere state altrove, et in luogo più proprio trattate da lui ho presupposte poichè io non poteva presupporre quelle cose, la cognizione delle quali era interamente nuova a questa lingua » (Ded.). A metter in rilievo l'indirizzo dell'opera e lo stesso atteggiamento mentale dell'autore, può giovare il darne qui l'idea della struttura. De' sette libri in cui si divide, il I è d'introduzione (natura e condizione dell'arte; disegno di tutta l'opera); ne' quattro successivi è svolta la teoria generale (dell'invenzione rispetto a ciascuno de' tre generi oratori, il consultativo, il dimostrativo e il giudiziale, II; delle probazioni o persuasioni artificiose (argomenti, affetti e costume): forma, materia, luoghi,

La Retorica di m. B. Cavalcanti (1559).

soluzione degli argomenti retorici, sentenze, III; degli affetti e del costume, e delle persuasioni non artificiose (leggi, convenzioni, testimoni, esamine con tormenti, pregiudizi, voce e fama pubblica, giuramento), IV; dell'elocuzione, della disposizione e della pronunzia o recita, V); negli ultimi due si passa all'*applicazione delle cose dette generalmente* (« formando nel VI i proemii, et le propositioni della causa, et accommodando a quelle parti la dispositione, l'elocutione e la pronuntia; nel VII quella parte nella quale si pruova, et si ripruova, et l'epilogo », col medesimo accommodamento). L'opera si chiude con una breve esposizione della teoria del *decoro*, che nessun trattatista d'allora, qualunque tendenza seguisse, qualsiasi materia letteraria svolgesse, si permise mai di trascurare. Che una siffatta dottrina non avesse radice nella realtà della vita più di quanto non ebbe nell'età umanistica col massimo suo espositore, il Trapezunzio, del quale il Cavalcanti, sotto diverso maestro, riprende e rinnova la tradizione in servizio dell'oratoria volgare, non occorre dire. Non è tuttavia da credersi che essa non corrispondesse a un interesse intellettuale profondamente sentito, e che non era soltanto di cultura. Quell'astratto ideale oratorio disegnato e colorito dal Cavalcanti in ogni sua parte sino alle più lievi sfumature, secondo gl'infiniti sottilissimi insegnamenti non pure delle teoriche letterarie, ma della dialettica e della filosofia morale — edificio di cartapesta, ma mirabile nella struttura e nella decorazione — è pur sempre l'ideale del classicismo contemplato secondo la tendenza e il gusto dell'umanesimo *sub specie orationis* — qualunque coscienza si avesse della consistenza reale dell'arte del dire nella vita e nella società moderna — e come tale riconosciuto non solo negli oratori, ma negli storici e nei poeti, in qualsiasi scrittore laureato: critica letteraria, dunque, in atto esso stesso; sforzo d'interpretazione e di comprensione: ed ecco Dante, il Petrarca, Boccaccio, Machiavelli considerati dallo stesso punto di vista che Demostene e Platone, Cicerone e Livio. Ha un bel proporsi il Cavalcanti di tenersi stretto al suo tema, trattando, p. es. dell'elocuzione solo quanto s'appartiene all'oratore, all'eloquente, infinito essendo quel campo: nel fatto, egli va percorrendolo tutto: e quando non soccorre Aristotile, o Aristotele giudichi soperchio l'andar oltre, egli, senza discutere il maestro e per non « difraudare i lettori », s'accompagna ad altri, e tra questi a quello che più strada gli possa insegnare, ed eccolo

Giudizi letterari desunti dal punto di vista rettorico.

con Ermogene (come già vedemmo fare appunto al Trapezunzio) alla ricerca delle sette forme generali del dire (p. 329 sgg.).

Il canone della « certa misura » affermato dalla rettorica classicista contro il già invadente secentismo di cui essa stessa aveva favorito lo sviluppo.

Certo quel suo proposito di ritrarre soltanto la forma ideale dell'oratore non è senza buoni effetti sul concetto stesso dell'arte che egli professa. Infatti, se non disconosce le virtù e le glorie dell'elocuzione come forma ornata (« alletta maravigliosamente, et invesca senza dubbio l'animo umano il bello, et ornato parlare », 250), « nel vero », avverte, « (universalmente parlando) e' pare che in questo sia una certa misura, et un termine quasi naturale d' esprimere chiaramente i nostri concetti, non cercando di fare violenza a gli orecchi altrui con parole artificiose, et troppo ornate: il quale termino trapassando noi all'auditore corrotto, et al piacere de gli orecchi, all'opinione, et all'apparenza più tosto, che ad altro serviremo » (ib.). Sembra un ammonimento contro gli eccessi a cui già il Partenio e altri non pochi si venivano abbandonando negli artifizi formali, nell'uso de' colori rettorici. Ma il germe insidioso del secentismo era propria in quella *certa misura* in cui il Cavalcanti, nella sobrietà del suo gusto che guadagnò meritamente alla sua *Rettorica* l'onore d'essere annoverata tra i testi di lingua, credeva aver additato la salute, e negli altri insegnamenti che da quel principio apparentemente così sano egli deduceva o che gli si accompagnavano. Posto che la metafora « ha avuto il suo nascimento dalla necessità per la povertà delle parole, onde avviene, che noi diciamo huomo duro, aspro, et i contadini dicano l'occhio della vite, le campagne assetate, et altre simili cose, non havendo nomi propri di quelle, e che la *comodità*, et il *diletto* ha di poi nutrito, et accresciuto l'uso della metafora, » veniva a determinarsi naturalmente quel sistema delle dosi d'ornato da applicare alla poesia, alla prosa e all'oratoria in proporzione de' loro bisogni, che la logica rigorosa della sensualità secentesca avrebbe rovesciato, proclamando la legge della dose massima per ogni espressione d'arte. Il formalismo classicista dell'aureo secolo non poteva per le vie così della nuova come dell' antica rettorica produrre frutti diversi.

Critica della rettorica antica e inizio di una rettorica nuova:

Al Cavalcanti, uno de' difensori della Firenze repubblicana, che nel 1529, innanzi alle milizie, « orò armato in corsaletto con buona pronunzia e bellissimi gesti » (come dice il Varchi e ricorda il Croce), non poteva sfuggire, nonostante l'ossequio concesso nell'età matura all'antica rettorica, come di essa

tanta parte fosse morta nelle mutate condizioni politiche e sociali del tempo suo senza esser sostituita che in parte e presso un solo degli stati italiani moderni, l'ancor libera Repubblica di Venezia, da forme nuove di vita. Il Patrizio da consimili constatazioni di fatto mosse a provare l'inconsistenza scientifica della Rettorica degli antichi, come di disciplina che si formò e crebbe delle usurpazioni dei diritti altrui. — Nè i tre famosi generi nè l'ornato nè il muovere gli affetti nè la pronunzia son propri, come vogliono i retori, dell'oratore, il quale è tale non in quanto è conoscitore delle varie materie che tratta. Così « il narramento » è alla maestà della Ragione legittimamente reclamato, nonostante la prescrizione dei loro diritti, dagli storici, da' poeti e da' novellieri; da poeti tutti, accompagnati da filosofi, « l'inalzamento e l'altre maniere di far maravigliar gl'ignoranti »; dai filosofi « l'insegnare ad argomenti ». Altra dalla precettistica è la via di costituire a scienza la rettorica. « L'arte vera abbraccia tutte le cagioni, di più de' precetti, ed anco quegli effetti e quel modo loro; » nè poi essa differisce dalla scienza se non in quanto, oltre la conoscenza de' principii che con essa ha in comune, « ha di più l'operare che è proprio suo, sì che l'arte non sia altra cosa che scienza operante ». Nè più conferisce alla sua dignità di scienza l'altro espediente dell'imitazione dei modelli, essendo l'imitazione essa stessa un precetto o un'assurdità. La rettorica antica è slegata e arbitraria. E se la scienza umana è sempre imperfetta, della rettorica si può tuttavia fare una scienza che renda immagine della divina: tutto sta nel ricercare il suo proprio *soggetto* e gli altri suoi *principii,* rimasti finora *nascosti* o *non ricercati.* — « Senonchè », osserva qui il Croce, che seguiamo in questa esposizione dell'opera del Patrizio, « quando viene a determinare quale sia questo soggetto, il Patrizio ci procura una delusione. Sembrerebbe da tutte le osservazioni esposte, ch'egli fosse d'accordo col Vives, col Ramus e con gli scolari di costoro, nel concepire la teoria della elocuzione come oltrepassante i tre generi ed estendentesi a tutti gli umani concepimenti; e venisse, per tal modo, a isolarla dalla restante Rettorica tradizionale. Ma intorno alla dottrina dell'elocuzione o espressione, egli non ha pensieri d'importanza, nè sospetta che essa si debba fonder con la Poetica e dare luogo a una più ampia scienza, ignota agli antichi ». Non nuova la sua dottrina dell'ornato, nè quella sul linguaggio, nonostante qualche notevole particolare osservazione. Forse

Fr. Patrizio e i suoi *dieci dialoghi* della *Retorica,* 1562.

egli tendeva a far consistere l'oggetto dell'oratoria o rettorica nel parlar bene di tutte le cose secondo filosofia; ma il dubbio con cui il libro si chiude, se, potendosi superare una contradizione in cui sembrano trovarsi tra loro due passi del *Fedro* platonico circa l'identità di rettorica e dialettica, « di vero la dialettica fu per lo sapere e la Rettorica pel dire, sicchè tutte le parole fossero mestiere della Retorica », e il designare che egli fa nella dedica il suo libro come « fatiche sopra la Retorica degli antichi, *principio della sua Retorica* », accennino a una nuova concezione ch'egli avesse in animo di svolgere e quale questa potesse essere, non siamo posti in grado di dire. « In questa mancanza di un principio nuovo, originale e sicuro è il difetto del libro *della Retorica* (com'è del libro sulla *Poetica* del medesimo autore). Il Patrizio sa muovere dubbi, scorgere inconseguenze, accumulare ruine; ma non sa costruire, o, quando dalla negazione passa all'affermazione, ricade in qualche vecchia teoria, delle più strane e insostenibili. In ciò, è fors'anche la cagione della poca efficacia esercitata nella storia del pensiero da codeste sue opere critriche, che pure sono ricche d'audacia, sfavillanti di bei propositi e abbondano di osservazioni argute e calzanti. Criticare davvero è (conclude il Croce), non già soltanto dubitare e screditare, ma *superare* ».

Il dialogo *della Rettorica* di Sperone Speroni come tentativo di una critica integrativa della vecchia rettorica.

Senza lo spirito di ribellione all'antica rettorica del Patrizio, ma con chiara coscienza e della sua imperfezione e della sua inadeguatezza alla letteratura volgare, meglio, secondo noi, era riuscito qualche decennio più innanzi lo Speroni a corroderla, intravvedendo, se non proprio afferrando, quel nuovo principio da cui doveva scaturire l'autonomia della dottrina dell'espressione dalla vecchia disciplina e la necessità della fusione di rettorica e poetica. Questione centrale del suo *Dialogo* (1542) è « se l'arte oratoria della lingua Latina si convegna con l'altre lingue, specialmente con la Toscana », in cui il comporre delle novelle, p. es., alla maniera del Boccaccio, è « cosa veramente diversa dalle *tre guise di cause* le quali da Latini scrittori *sola* et *generale* materia della loro arte Rettorica si nominarono » (p. 89). Virtù dell'orazione è il diletto, altro non essendo la Retorica « che un gentile artificio d'accennar bene, et leggiadramente quelle parole, onde noi uomini significhiamo l'un l'altro i concetti de' nostri cuori » (p. 93). L'oratore è un pittore: « come col pennello materiale i volti, et i corpi delle persone sa dipingere

il dipintore la natura imitando, che così fatti ne generò; così la lingua dell'oratore con lo stile delle parole ora in senato, ora in giudicio, ora al volgo parlando, ci ritragge la verità: la quale proprio obietto delle dottrine speculative, non altrove che nelle scole, e tra filosofi conversando, finalmente dopo alcun tempo a gran pena con molto studio impariamo » (ib.). Ma che cos'è codesto diletto che per una medesima via procurano il dipintore, l'oratore, il poeta? « Certo, naturalmente parlando, ogni diletto si è movimento, ma in contrario, stando nei termini di questa arte, ogni Oratorio movimento è diletto », poichè l'Oratore muove altri non per forza e con violenza, ma secondando le sue inclinazioni. Se il movimento retorico fosse d'altra natura, « ogni ingenua persona come forzata, et tiranneggiata dall'oratore mortalmente l'odiarebbe » (p. 95). Insomma è un diletto di carattere estetico. « Io veramente mai non leggo in Virgilio la tragedia di Elisa, ch' io non pianga con esso seco il suo male, non pertanto considerando con che gentile artificio ci dipingesse il poeta l' amor suo, et la morte sua: così vinto, come io mi trovo dalla pietà, non posso altro che sommamente allegrarmi » (p. 96). Il quale diletto calma così le passioni. Ma « la quiete de' sentimenti, che negli animi umani suol generare la orazione non è virtù, ma dipintura della virtù »: il che per altro non deve voler dire « che la buona arte retorica di tutte l'arti reina, sia una certa buffoneria da far ridere (benchè egli v'abbia di quelli che alla cucina l'assomigliarono) ». Essa come la Poesia è arte che diletta l'intelletto, e sono entrambe « artificii delle voci de gli uomini non come gravi et acute, ma propriamente come parole, cioè in quanto elle son segni dell'intelletto, quelle accordando siffattamente, che ne riesca una consonantia, » cioè il *numero*, che è il punto su cui solo « quasi in centro firmissimo è fondato il discorso di tutta l' arte oratoria, » e da trattare di proposito e a parte. L'elocuzione è sì uno de' membri di tutto il corpo della eloquenza, ma « è suo membro sì principale, che nella stessa elocuzione nuova inventione, et dispositione oratoria vi si possono annoverare ». Essa è il cuore, l'anima del discorso (pp. 99-101). Così, com'essa è tra le parti dell'orazione la prima, la causa dimostrativa è la più nobile, e degli stili il più perfetto e più virtuoso, il mediocre. Perchè? Perchè « nella causa dimostrativa, non necessaria alla nostra vita, le parole et le cose col loro ordine, et col sito loro sono

La buona arte rettorica non è una certa buffoneria da far ridere.

puro artificio, il quale seminato nella natura delle due prime (deliberativa e giudiziale), et dall' industria nudrito divenne grande. Sia al mondo un buon uomo, pien d'eloquenza et d'ingegno, il quale uscito dalla sua patria solo, et nudo (quasi un altro Biante) venga a starsi in Bologna, che farà egli dell'arte sua? Se egli accusa o difende, ecco un vile avvocato che vende al volgo le sue parole: se delibera, non sendo parte della Repubblica, i suoi consigli non sono uditi. Tacerà egli, et fia sua vita oziosa? non veramente ma di continuo *con la sua penna* nella causa dimostrativa biasimando, et lodando la sua eloquenza eserciterà. La qual cosa non per odio, o per premio ma per vero dire facendo, in poco tempo non solamente da pari suoi, ma da signori, et da regi sarà temuto et stimato. — Questo vostro eloquente (se non m' inganna la simiglianza) — interrompe qui un interlocutore — è il ritratto dell'Aretino » (pp. 110-11). Pronunziato il nome di questo acclamato campione dell'arte nuova, lo Speroni passa a esporre i precetti « atti a far bella la oratione volgare », facendo raccontare al Brocardo « l'istoria de' suoi studi »; istoria più volte illustrata dalla critica moderna, e che non è se non la glorificazione del magistero artistico del Petrarca e del Boccaccio. E questo è il vero succo, il vero resultato del *Dialogo* dello Speroni. Il quale, svalutando, senza rinnegarla, la rettorica antica ed esaltando, con ragioni in parte vecchie e in parte nuove e rivelatrici d'un vivo presentimento del carattere schiettamente artistico del discorso oratorio, l' arte moderna quale rifulge in quei due sommi trecentisti, maestri a tutto il Cinquecento non di oratoria soltanto, ma di poesia e di racconto poetico, veniva a esercitare un'assai maggiore efficacia che non il Patrizio sul rinnovamento delle teoriche letterarie e sulle stesse attitudini critiche. E le molte riedizioni provano indirettamente quale consenso d'idee il *Dialogo* trovasse.

La rettorica sacra e altri contributi al rinnovamento delle discipline rettoriche.

Al qual rinnovamento — per tacer d'altri trattati — un notevole contributo venne anche dagli sforzi che ora appunto si resero necessari, di ridurre a scienza o almeno di comprendere criticamente l'arte del predicare rifiorente sotto il soffio delle nuove correnti religiose. È del Tomitano il *Discorso intorno all'artificio delle Prediche di Cornelio Musso* posto innanzi alla raccolta che di esse fu fatta nel 1555 per soddisfare al rumoroso interesse destatovisi attorno, di quel Tomitano di cui già ponemmo in rilievo il precoce secentismo teorico e pratico. Un'*Arte*

del predicare pubblicò il Baglione nel 1562, e pochi decenni più tardi terminava il Panigarola quel suo *Predicatore* che, uscito nel 1609, doveva aver tanta fortuna lungo il corso del secolo delle cui teoriche stilistiche è più che un preludio. Codesto celebre trattato in cui si riassume e culmina il movimento onde usci costituita la nuova rettorica sacra, ci richiama col suo sottotitolo (« parafrase, comento, et discorsi intorno al libro dell'Elocutione di Demetrio Falereo ») al culto che quest'antico retore riceveva ora, al pari d'Ermogene e di Longino, e che attesta di una comune inquieta ricerca d'un ideale rettorico in cui i vari gusti dell'età trovassero il loro appagamento. Tracciando nel proemio al suo *Demetrio* (edito, tradotto e illustrato con la suntuosità da lui stesso e da altri data alla *Poetica* d'Aristotile) la linea di sviluppo delle principali opere rettoriche dell'Antichità, il Vettori, mentre determina, con l'acutezza che gli era propria, il posto ivi spettante a Demetrio Falereo, dà implicitamente la prova di codesta aspirazione nel raffrontare la rettorica aristotelica con quella di lui e nel segnalare di quest'ultima le grandi utilità. Egli dimostra, pertanto, come Demetrio non avesse fatto che trarre fuori dall'opera del sommo maestro le idee concrete, ivi contenute come in germe, degli stili e delle forme d'espressione di cui abbisognano e che producono le varie indoli degli uomini viventi in società, ponendo « ante oculos, qua ratione ac via singulae illae formae obtinerentur. » E in vero il trattato di Demetrio svolge la teoria del periodo e delle forme che esso può assumere, della prosa numerosa e degli ornamenti che le conferiscono venustà, con una squisitezza degna dell'argomento e con quell'abbondanza di riferimenti a esempi classici onde sogliono aver lume e splendore e si rendevano segnatamente allora meglio accette le teorie. Era quanto si chiedeva dai letterati del tempo: e fu un'altra di quelle resurrezioni che non dipendono dal capriccio d'un dotto, ma sono il prodotto, o meglio l'espressione dei bisogni intellettuali e spirituali di quel particolare momento. La rettorica antica era già morta nella coscienza di quegli stessi che la riverivano, e la teoria dell'elocuzione, l'unica parte di essa sopravvissuta, se ne veniva staccando per vivere e costituirsi in scienza autonoma, più che per forza di critica, col rimettere in onore quelli degli antichi retori che più ampiamente e *ex professo* l'avevano illustrata, e quelli tra essi che, come Ermogene, Longino, Demetrio, l'avevano elaborata con lo spirito e le tendenze che meglio si confacevano agli ideali dell'età.

Il *Demetrio* del Vettori, 1562.

Uno sguardo alle *arti istoriche.*

Forzando il breve recinto che la rettorica umanistica le aveva assegnato, allargava ognora più i suoi domini l'*ars historica*, altra importante manifestazione dello spirito critico della Rinascenza, con una sempre più chiara coscienza de' suoi destini. Osserva il Tiraboschi come « il copioso numero e l'illustre serie di Storici » del Quattrocento « in confronto a quelli del secolo » seguente possa sembrare « quasi un piccolo ruscello in paragone di un ampio fiume: tanto è il loro numero, e tanto il loro valore » (VII, II, 162): effetto del culto dell'Antichità, che, come nota acutamente il Burckhardt a proposito dei *Commentarii urbani* di Raffaele da Volterra (1544), « costituiva la parte più sostanziale di ogni ramo dello scibile, dalla geografia e dalla storia locale sino alle biografie di tutti i potenti ed illustri personaggi, alla filosofia popolare, alla morale, alle singole scienze speciali e perfino all' analisi dell' intero sistema aristotelico, con cui l' opera si chiude » (I, 206, n.); effetto del bisogno tutto umanistico, non ancora soddisfatto, di gareggiare con gli ammirati storici greci e romani, noti ormai tutti anche in veste moderna; effetto delle radicali trasformazioni che si andavano con moto accelerato compiendo nell'organismo politico e sociale del paese. Tale e tanto fervore per la storia, a cui dobbiamo insigni capolavori e zibaldoni spaventosi della più varia erudizione sin d'allora non immune dalla satira degl'ingegni brillanti, non poteva non sviluppare l'interesse per il problema storiografico già nobilmente agitato dal Pontano e ora, se altri motivi non l'avessero messo in discussione, risorgente in connessione con quello più generale della poetica segnatamente nei termini fissati da Aristotile. Ed ecco apparire, con le riedizioni di antichi saggi storiografici, come quello di Dionigi d' Alicarnasso sulla storia tucididea, tutta una serie di arti istoriche, varie nei procedimenti e di diverso valore, ma tutte egualmente dominate dall'aspirazione di costituire una scienza autonoma, ben distinta per contenuto e per metodo dalla poetica e dalla rettorica. Che cosa sia la storia, quali e quante le sue forme, quale la sua dignità e utilità, quali i principî a cui debba ispirarsi, come abbia ad essere scritta, ecco le domande alle quali ogni trattatista cerca di dare una risposta. La maggior parte di tali trattazioni fu ancora in latino (Robortello, di cui già s'è parlato, Riccoboni, Foglietta, Ducci, Cieco Ventura, Viperano, Patrizio, ecc.): ma qualcuna se ne ebbe anche in italiano, come quelle dello Speroni e dell'Ata-

Il *Ragionamento* dell'Atanagi (1559).

nagi. Il *Ragionamento de la eccellenzia e perfezion de la storia* (1559) di quest' ultimo ci dà nel titolo stesso l'idea del motivo che svolge. La storia è immagine e insieme figliuola della filosofia, compimento necessario della politica e della morale. Ma della concezione prevalente in tutto il Rinascimento, non dissimile del resto da questa dell'Atanagi, che ce ne illustra dirò così l'aspetto più eminente, uno de' più felici interpreti ed espositori fu il Viperano, autore anche d'una notevole *Poetica*. Il breve e armonico trattato del Viperano svolge tutta la materia in XVII capitoletti, in forma lucida, elegante, disinvolta, senza alcuno sforzo filosofico, nella miglior maniera umanistica, con l'aria insomma di chi espone idee ormai accolte universalmente e che non hanno bisogno di discussione. La sua dottrina traluce tutta dall'immagine della storia che egli dice aver avuto innanzi agli occhi nello scrivere il suo libretto. « Inspiciebamus profecto historiam virginem quamdam esse liberam, et incorruptam, nulli appetitioni servientem, veritatis cultricem, moribus gravem, sani succi, coloris suavis, omni membrorum magnitudine, et compositione perfectam, non levibus rebus, et inanibus deditam, sed studentem gravibus, et magnis, gaudentemque ornatu modico, et decente, non ad voluptatem, sed ad honestatem exquisito, qualis matronae convenit, non ut meretricius ille fucus est poetarum maxime proprius » (p. 840). L'utilitarismo discretamente, anzi quasi direi pudicamente, edonistico del Viperano è spinto a tal segno che dei concetti dell'*universale* e del *particolare* accettati da Aristotile non sa fare che un uso esclusivamente pratico a tutto svantaggio del primo, cioè della filosofia, che è così, come la poesia, messa al di sotto della storia: « quoque magis ad agendum valet usus, et quae rerum est singularium, experientia, quam scientia, quae rerum est universalium, eo praestantiora sunt ad agendum exempla historiae, quam phisolophiae praecepta; illiusque doctrinam solum auribus percipimus, huius exempla tenentes rerum ipsarum imagines aspicimus, ac similium imitatione magis ac magis ad virtutem accendimur » (p. 849). E il confronto seguita in piena esaltazione della storia. Ma come si concilia coll'ossequio assoluto del vero e come si giustifica appunto quel colore soave, quel pur modesto e decoroso ornamento di cui tuttavia si compiace la casta vergine? Altra è la ragione delle cose, altra quella delle parole (concioni). Quelle possono essere spiegate come accaddero: queste a nessun patto possono

Io Antonii Viperani, *Describenda historia, liber.*

essere riferite come furono pronunciate. E se nell'oscurità de' fatti è lecito talvolta seguire la probabilità, non sarà ciò permesso con le parole? Quando la sostanza dei fatti non muti e ne guadagni il racconto, perchè sarà negato a noi ciò che praticarono i sommi scrittori e approvarono grandi uomini? Lo storico non si professa esibitore di parole, ma di cose: a esprimer le quali secondo verità, gli basta non aver nulla inventato (p. 868). La scissione tra contenuto e forma, come si vede, permane insuperabile, e rimarrà ancora, se non si pigli d'assalto la natura della storia per se stessa, abbandonando il punto di vista strettamente umanistico.

I *De Historia dialogi X* di Fr. Patrizio.

Fu quello che col suo acume e il suo spirito di ribellione aveva tentato anche in questo campo l'inesauribile Patrizio qualche decennio innanzi. Sin dalle prime battute del primo de' suoi dieci dialoghi della storia ei dichiara, con la finta ingenuità di chi sta per pronunziare un'eresia, di convenire per tutto nelle lodi che si sogliono universalmente tributare alla storia, come a scienza egregia e immensamente utile a politici, a principi, a sapienti, contenendo essa tutto il segreto del vivere e gli esempi della cieca e instabile fortuna così dei singoli individui come dei potenti, ma di non sapere che cosa essa sia, o meglio di sapere qualcosa di essa, che è cioè una certa narrazione, ma *quae, qualis, et quarum rerum,* pienamente ignorare (p. 398). Nell'esplicazione di questo motivo dominante nel primo e secondo dialogo consiste a mio giudizio la maggior novità e l'interesse maggiore dell'*ars* del Patrizio, poichè nessuna delle tradizionali definizioni della storia sembra appagarlo, ad ognuna ha una domanda ironica da contrapporre, a cominciare da una delle ciceroniane — *rerum gestarum et remotarum a nostra memoria* [narratio] —, appresa la quale osserva di saperne meno di prima. — Aristotile scrisse la storia degli animali, Teofrasto delle piante, Plinio della natura quasi tutta. Sono forse più di cose antiche che di moderne? e di fatte dagli uomini? Così, chi ha scritta la guerra combattutasi un anno fa tra Paolo IV e il Duca d'Alba non ha di certo raccontato cosa lontana dalla nostra memoria. Nè più sodisfa l'altra definizione ciceroniana che la storia sia *narratio rerum gestarum, sicuti gestae sunt.* Di quali cose? di tutte universalmente? dunque anche delle scarpe, dei vestiti e delle case? — Oh, no, obietta un interlocutore: — Cicerone ha inteso dire non di cose piccole e umili, ma delle grandi e sublimi.

Per esempio, osserva il Patrizio, se alcuno narrasse come si generino le nubi, le piogge, i venti, le folgori: o forse anche più sublimi e maggiori, come il ripetersi dei corni della luna, il formarsi delle eclissi, il congiungersi dei pianeti, il volgersi del cielo? — È un atteggiamento innegabilmente nuovo di rivolta alle teoriche dominanti, di curiosità e dubbiosità, è presentimento d'un problema ignoto o mal posto, ma che si sente vivere nella storia e domanda una soluzione razionale: atteggiamento che meglio si rivela e si determina, quando il Patrizio si accinge all'esposizione sistematica della propria dottrina, cominciando a criticare quelli che a lui sembrano i più cospicui rappresentanti della storiologia antica e moderna, Luciano e Pontano. Contro il primo che sostiene doversi considerare nello scrivere la storia otto cose (principio, ordine, fine, ecc.), obietta esser antirazionale il voler ricavare l'essenza d'una cosa dalle parti che la costituiscono, quello del dividere esser un criterio estrinseco e valevole per ogni altra facoltà; nè risparmia critiche particolari alle singole norme che Luciano stabilisce per ognuno dei principii ai quali vuole informato il racconto storico. Notevole quella circa la proibizione fatta allo storico di lodare e di biasimare, sulla quale osserva: narrando la storia di gente nè amica nè nemica a me, o la guerra tra due re che mi sono del tutto indifferenti, perchè dovrò astenermi dal giudizio? In conclusione, Luciano ha fallito il compito di definir la storia. Nè meno lo sodisfa il Pontano coi suoi principî, non nuovi del resto, che la storia è una poesia in prosa, che la storia consta di cose e parole, poichè neppur egli dimostra infine « quid illa sit, cum tamen is primus noster scopus fuerit » (p. 409). Del Robortello, cui non nega somma erudizione e capacità d'intendere la storia, dichiara di non volersi occupare, per timore di dir cose contrarie alla riverenza e all'affetto che gli deve, come suo scolaro e compare. Finalmente si risolve egli a esporre il carattere costitutivo della storia. Come la filosofia ricerca le cause, così la storia descrive gli effetti senza menzione alcuna delle cause. Storia — secondo l'accezione stessa del vocabolo — è visione, e più largamente comprensione, percezione mediante i sensi. « Narratio effectuum, quae sub sensus cadunt historia erit » (p. 414): onde la sua partizione di storia del mondo maggiore (naturalistica) e del mondo minore (morale), e di questa le sottodistinzioni di universale, particolare, biografica, considerata,

quest'ultima, pei concetti, pei fatti, e pei detti, e tutte le altre distinzioni delle forme, sino alle sedici categorie per la costruzione della biografia (p. 510). Per tutte le altre parti della teoria (fine, utilità, verità, dignità e disposizione della storia), tra non infrequenti lampi di più elevate intuizioni e anche recensioni de' più noti scrittori di storia, l'*ars* del Patrizio non si allontana dalla tradizione del Rinascimento, prammatistica, dualistica, utilitaristica. Le *arti istoriche* cinquecentesche hanno il pregio di aver rimesso in circolazione le idee dei teorici greco-romani e di aver riagitato il problema storiologico; e rappresentano certo un progresso, non foss'altro per aver seguito e rispecchiato il movimento storico del tempo, che, malgrado le illusioni e i pregiudizi onde fu viziato, fu un processo di liberazione dal trascendentalismo medioevale, e di profonda umanizzazione nel miglior senso cristiano della parola, sebbene, « come il cristianesimo non riusci a intendere il paganesimo e sentirsi suo figliuolo, la rinascenza a sua volta non *riuscisse* a sentirsi figliuola del cristianesimo e del medioevo e a intendere questo nella sua opera positiva ed eterna ». Ma quelle *arti*, oltre all'essere atteggiate invincibilmente a precettistiche, non riuscirono a rompere la cerchia teorica dell'Antichità e dell'Umanesimo: quella stessa scrupolosa professione dell'assoluta verità (verità delle cose, estrinseca, empirica) che era legge cosi per lo storico come per il teorico, malgrado le transazioni con le esigenze formali del classicismo, a cui nè l'uno nè l'altro avrebbero osato lealmente sottrarsi, costituiva il più forte impedimento a riconoscere nella storia quella soggettività che ne è poi la vera essenza, e perciò a scoprire il suo carattere estetico, ad intravvedere, dico, quel che già nel campo dell'oratoria e della poetica qualcuno cominciava necessariamente ad intuire, l' esistenza cioè di una attività umana che crea la vera verità, mentre s'impossessa delle cose, d'uno spirito che si realizza, mentre sembra andare alla scoperta d'un vero a lui esteriore. La somiglianza che il Patrizio stabiliva tra la memoria dello storico e i colori e i disegni del pittore, concependo sensualisticamente la visione storica quasi fosse una fotografia delle cose, era qualcosa, ma era ancora troppo poco. In questo senso il Pontano era andato molto più innanzi di lui, e rimane pur sempre il massimo rappresentante della storiologia della Rinascita.

In tutte queste varie forme e posizioni in cui si manifestò

Astrattismo della critica classica.

lo spirito teorico del primo Cinquecento, nel molteplice e ostinato sforzo a cui si sottopose per penetrare il segreto dell'arte e per organarsi in sistema, si è potuta facilmente avvertire l'invincibile sua tendenza verso l'astrattismo, e più di una volta dinanzi a tanta sottigliezza di regole e genericità di riferimenti agli antichi modelli sarà occorso di chiedersi: — ma quel vivo sentimento dell'opera d'arte, quel gusto squisito della forma, che diedero tanta luce e tanto calore alla dottrina umanistica nelle pagine elegantissime dei grandi umanisti-poeti della precedente generazione, si sono illanguiditi e oscurati? i bei profili degli antichi maestri che si venivan disegnando di mano in mano che se ne scoprivano i volti, quelle vivaci e entusiastiche rassegne che se ne facevano, quelle minute e colorite analisi de' migliori tratti delle opere loro, non corrispondono più ai bisogni, ai gusti della cultura? — Cosi era in gran parte. Quando imitare era l'aspirazione suprema, immediata la necessità del contatto diretto con l'opera artistica, del comprenderla in sè, nel suo magistero formale, il giudizio rampollava schietto e spontaneo dall'entusiasmo, e le immagini venerande sorgevano e si allineavano nel pantheon della fama, oggetto di ammirazione e di culto. Ora, per intendere nella loro complessa, organica struttura i grandiosi edifici dell'arte classica (i misteri della forma non avevano più veli per alcuno e anche i minori in essa eran divenuti maestri) e per innalzare in gara con essi quelli di cui l'arte nuova desiderava adornarsi, non sodisfatta de' pochi, forse dell'unico che parea cresciuto senza regola, nè degli altri che pure condotti sull'antico pareano mancare — e mancavano infatti — di vita e di espressione, teorizzare era lo scopo precipuo della critica; e si teorizzò senza posa e di tutto, ma più che sui capolavori classici, sulla guida delle teoriche greco-romane; e quand'anche si ebbe l'occhio ad essi o le teoriche si sperimentarono nel giudizio dei prodotti dell'arte nuova, la spinta verso la teoria astratta fu più forte del sentimento del fatto artistico, e non si poterono evitare le secche dell'astrattismo: onde lo squallore desertico di tanta parte degli sterminati campi occupati dalla poetica e dalla rettorica cinquecentesca. Vedremo nel prossimo capitolo le oasi che crebbero dalle vitali linfe della nuova letteratura. Qui dobbiamo soffermarci a prendere un po' di ristoro all'ombra amica che ci riserba la tradizione umanistica giunta al suo maturo sviluppo, anzi al suo più alto fastigio.

Biografie erudite.

Dal punto di vista onde l'Umanesimo, prendendone possesso e assimilandosela, aveva guardato l'arte antica e le prime più alte manifestazioni della moderna, una nuova revisione della numerosa schiera de' poeti che erano risorti cinti dell'alloro che la stessa critica classica aveva loro conferito, non poteva dare risultati troppo diversi da quelli che esso aveva già ottenuto; nè era possibile tracciare la linea di svolgimento d'un'arte che sembrava non esser se non artificio formale. E forse per tale riguardo, qualche segno di progresso può essere intravvisto nell'ambito degli studi sulla letteratura nazionale: non per altro in certi miseri tentativi di rassegna di scrittori nostri, come quello, ad es., in cui si esercitò il Liburnio circa il primo quarto del secolo, nè anche in quelle *Sferze* e *Librerie,* pur così per altri rispetti interessanti, degli scapigliati e poligrafi che già ricordammo; sì bene nelle stesse ricerche teoriche che venivan condotte sulla poesia e sui varii generi letterarii e che davano non infrequentemente luogo a scosse e raffronti in cui oltre i singoli profili dei poeti ricevevano un certo rilievo anche gli svolgimenti storici delle particolari forme poetiche. D'altra parte col movimento umanistico s'era formata ne' suoi rappresentanti una coscienza o un'illusione di grandezza che ben presto aveva permesso loro di misurarsi con gli antichi e talvolta di atteggiarsene a superatori: nè il confronto riguardava soltanto l'arte, ma tutta la personalità, per la reintegrazione che s'era fatta dei valori umani. Era sorto così un vivo interesse per la biografia, e già vedemmo quanto se ne attribuì subito agli *uomini dotti* e *eloquenti* e poi anche ai puri poeti. Quella tendenza divenne nel Cinquecento generale e la storia della erudizione registra opere veramente ragguardevoli in questo rispetto e degne ancor oggi di studio, come i celebri *Elogia* del Giovio, il *De infelicitate literatorum* del Valeriano, il *Peplus Italiae* di Giammatteo Toscano, il *De casibus illustrium virorum* del Graziani e tante altre. Tra esse la più notevole per noi, come quella che, riprendendo e allargando anche ai volgari l'esame de' poeti contemporanei datoci dall'Arsilli, più direttamente ci riguarda, anzi è solo e in tutto critica letteraria concreta, è il *De poetis nostrorum temporum* di Lilio Gregorio Giraldi. Il capolavoro in cui il Rinascimento concentrò e artisticamente espresse quanto di più intimo e spirituale ebbe la vita degli uomini più amati dalle Muse, appartiene, com'è noto, alla storia della critica artistica, ed è la monumentale silloge di Giorgio Vasari.

Le *Vite* del Vasari.

Studi sui classici

Non che fossero mancati — è superfluo l'avvertirlo — studi sui classici antichi, così da parte dei seguaci della tradizione umanistica come da quella dei cultori della letteratura nazionale. In un periodo in cui il dar veste italiana al pensiero greco-romano divenne un assunto e quasi un impegno d'onore — non era il bisogno d'intenderli, ma di possederli nella lingua viva che diede a ciò il massimo impulso, — Platone e Pindaro, Tucidide e Demostene, Omero ed Esiodo, Plauto, Tacito, Virgilio, quest'ultimo specialmente che ebbe dal Caro una versione ancora insuperata, e tutti gli altri immortali, non potevano non occupare di sè e dell'arte propria in mille modi la mente e l'attività dei letterati: e non solo commenti, ma apologie e discorsi sopra l'uno o l'altro della nobilissima schiera non mancarono; ma ognuno immagina come la maggior parte di tale operosità, per il suo carattere multiforme e spoglio di un criterio distintivo, rientri piuttosto nella storia della filologia propriamente detta e della cultura e esorbiti dal nostro campo speciale. Il che è da dire anche di quelle vaste opere enciclopediche, come la *Bibliotcca Selecta* del Possevino, in cui si tentò verso la fine del secolo organizzare in qualche modo il vario sapere accumulato nel laborioso periodo della Rinascita per sodisfare sopratutto all'esigenza fattasi sempre più viva nei discenti dell'età di possedere « un'introduzione ma assai ampia e distesa a tutte le scienze », qual è appunto e come la chiama il Tiraboschi (VII², 373), l'opera del famoso institutore gesuita. Il meglio dal punto di vista propriamente critico di codesta attività si ritrova con maggior limpidezza in opere più circoscritte condotte con la coscienza d'un criterio direttivo, cioè o negli stessi trattati teorici che abbiamo esaminati o, per via riflessa, — noi cerchiamo il formarsi delle attitudini critiche e l'esplicarsi del giudizio — in rassegne più generali e sintetiche, anche se riguardino scrittori moderni e contemporanei, come quella or ora accennata del Giraldi, specie perchè il termine di paragone nell'analisi e nel giudizio critico son pur sempre gli antichi. Nel qual riguardo assai scarsa importanza ha quella pur pregevole *summa* della cultura umanistica che sono i dieci dialoghi *De historia poetarum* in cui il Giraldi medesimo, mosso dall'esempio dei *Nutricia* polizianeschi, si propose di far conoscere tutto il corpo della Poetica, « quibus sit orta initiis, quantum ab origine apud gentes omnes in precio fuerit » (p. 1): disegno attuato con un'erudi-

e lavori enciclopedici per l'instituzione della gioventù.

I dieci dialoghi *De historia poetarum tam graecorum quam latinorum* di L. G. Giraldi (1478-1552).

zione sconfinata, con ferrea disciplina, con una serietà e una fede commoventi, ma ponendo tutto sullo stesso piano e col criterio rigidamente formale dell'Umanesimo nei fugaci accenni al valore artistico dei singoli capolavori o scrittori. Come già presso il Poliziano, del Petrarca e del Boccaccio, agguagliati in un medesimo sfavorevole giudizio quali poeti latini, si esaltano il lepore e le grazie volgari, la candidezza, la soavità, l'eleganza (p. 191). Nessun interesse per le questioni teoriche, *res difficiliores*; delle parti della tragedia, quali sono state determinate da Aristotele, tocca soltanto ciò che attiene alla quantità: « quae ad species, quoniam philosopho potius quam poetae et speculationi magis quam actioni conveniunt », lascia senza considerazione (pp. 230-1).

Il *De poetis nostrorum temporum* (1548-51) del medesimo e la critica in atto nel concludersi della tradizione umanistica.

Sia come documento storico per il numero e la nazionalità dei poeti criticati (vi si parla di stranieri e d'italiani che usarono anche del vernácolo), sia come saggio di pura critica letteraria, i due dialoghi *De poetis nostrorum temporum* hanno un'importanza veramente eccezionale e bastano da soli a caratterizzare tutta una tradizione, tutto un movimento di pensiero: essi sono il frutto più maturo e squisito della cultura, del giudizio e del gusto del Rinascimento italiano nella chiara coscienza del suo sviluppo e del suo valore spirituale.

La prima più rilevante proposizione, infatti, che incontriamo nel primo dei due dialoghi, è che, contrariamente a quanto asseriscono certi ingrati brontoloni, quella che fu l'età del Giraldi non è logora e decadente, se ha prodotto uomini eccellenti in ogni campo della poetica e dell'arte del dire e in quello delle arti belle: l'arte militare — a tacere delle liberali — l'architettura, la pittura, la scultura, ogni altra, sono così fiorenti e vigorose, che non solo può dirsi che i nostri artisti emulino gli antichi, ma sappiano dar forma ed espressione a molte cose dagli antichi intentate. Nè — per quanto riguarda il suo orientamento critico — è meno degna di nota la confessione che egli fa del sentire l'ardua difficoltà del suo tema, sia perchè, come già parve a Velleio, la censura de' vivi è difficilissima, sia perchè egli non si sente affatto degno del nome di poeta (p. 10). Viceversa alla trattazione del suo tema egli era preparatissimo anzitutto per la larghezza delle sue conoscenze in fatto di letteratura contemporanea italiana e straniera. Egli non conosce solo More, Colet, Grocyn, ma Wyatt e Chaucer; non solo Reuchlin, Erasmo, Hess e Hutten

e i greci da Pletone al Musuro e Lascari, ma gli scrittori vernacolari stranieri quali Ressendi, Juan de la Mena (il Petrarca spagnolo, sa chiamarlo), Marot e Martial d'Auvergne. Preciso e rigoroso il suo punto di vista, anche se, com'era inevitabile, ristretto. Cattolico, condanna l'oscenità; classicista, non riconosce altra poesia che quella scritta in latino; e del latino non ammette se non l'aureo: la barbarie medievale e scolastica non ha alcuna grazia presso di lui; se mai, l'eleganza gli attenua i difetti morali del contenuto. Ciò appare subito dai primi profili dedicati a' due Pichi e al Pontano. Gianfrancesco, come scrittore religioso e ripristinatore degl'inni in verso eroico, sarebbe l'unico da compararsi agli antichi, se avesse l'elocuzione e il numero pari alla dottrina e alla erudizione, e se talvolta non si attenesse ai vocaboli e alle frasi sacre. Il Pontano è invece in tutto degno d'esser paragonato agli antichi, sebbene non sia sempre eguale (« nonnumquam enim nimis lascivire et vagari videtur ») e si permetta qualche libertà (p. 14). Il Pontano incarna il suo ideale artistico ed è perciò punto di partenza e termine di riferimento in tutta la trattazione del primo dialogo. E di lui si dichiara tanto più ammirato in quanto non meno di Febo e delle Muse mostrò di saper coltivare la scienza dei negozi diplomatici e l'arte militare. Notizie consimili riguardanti la vita e il carattere de' poeti criticati appaiono di frequente in questi dialoghi, e dimostrano che nel Giraldi il giudizio critico non si scompagnava da quello morale, sebbene non si fondesse con esso. Ed anche piacciono in lui cosi i moti di sprezzo per certe forme d'arte, come alcune delle vernacolari più basse, e per certe fogge zibaldonesche di cultura e di erudizione, come gli spunti polemici e gli aperti dissensi sul valore artistico di qualcuno de' più indegni della fama conquistata. Merita d'esser qui citato quanto egli dice di quel Battista Mantovano che veniva glorificato come il Virgilio dell'età. « At bone Deus, quam dispar ingenium! » (p. 25). L'uno è perfetto, e l'altro non è che un improvvisatore, che è andato sempre più decadendo, come è legge di natura che avvenga, coll'accentuare sempre più i difetti che dapprima scomparivano davanti a quel suo calore e fervore giovanile. Si sente insomma che il Giraldi, nel suo invincibile classicismo, non è un retore che applica cortamente i suoi pochi e rigorosi canoni: i suoi non sono i giudizi troppo di frequente stereotipati sull'ideale umanistico

del *poeta rhetor et philologus*, del *vir bonus dicendi peritus*, del *doctus et eloquentissimus*; il suo spirito critico nella cerchia teorica in cui s'è racchiuso sa muoversi liberamente: ond'è che delle sue più che duecento critiche individuali nessuna si rassomiglia. Il che vuol dire che il suo gusto è squisito, raffinato, impeccabile, perchè esercitato con acume di giudizio e con un elevato concetto dell'arte.

Il progrediente problema dell'arte nuova nella coscienza critica dei classicisti intransigenti.

Noi non c'indugeremo nella rassegna de' poeti criticati dal Giraldi (ciò ha fatto sommariamente e bene il Sainstbury), sebbene la varietà condensata dal prezioso libretto ci tenterebbe. Dobbiamo invece affrettarci all'esame del problema della poesia volgare quale si è presentato alla mente del Giraldi. Velatamente da prima e più esplicitamente poi e in specie nel secondo dialogo, egli manifesta la sua ripugnanza contro la poesia volgare. Anche in questo egli rappresenta una tendenza ancora vigorosamente resistente del suo tempo: basti richiamarsi alle idee teoriche di quel Ricci, che scrisse un trattato *De imitatione* e che il Giraldi introduce quale interlocutore nel secondo dialogo a parlare de' poeti italiani in latino e in volgare, dividendo tale ufficio con lui (Antimaco e il Porto parlano de' Greci, Didaco degli Spagnoli e Inglesi, Grunther de' Tedeschi e Francesi), e di quel Celio Calcagnini di cui egli stesso tesse nel primo dialogo un caldissimo elogio (pp. 33-4). Tale problema è, oltre che per accenni toccato qua e là, di proposito trattato due volte, una nel primo (pp. 39-44), un'altra nel secondo dialogo (pp. 84-8). Il Saintsbury ha giustamente osservato nella conclusione del suo riassunto della critica del Giraldi, che, quando non è in giuoco il suo principale assunto (gli scrittori vernacolari non poter aspirare a uguagliare i classici e tanto meno superarli), egli — tra vernacolo e vernacolo, tra latino e latino di tipo classico — giudica sempre rettamente; ma che, quando quel principio deve farsi valere, alla più perfetta logica corrisponde nel Giraldi la più inevitabilmente viziata conclusione. Così l'Ariosto commediografo è preferito al Bibbiena, e, sebbene il Boiardo, il Pulci, il Poliziano e Lorenzo de' Medici siano messi a capo sì ma d'una schiera di scrittori dozzinali, in genere la rapida rassegna fatta un po' a denti stretti, de' nostri cinquecentisti (p. 85 sgg.) è quasi sempre corredata da acute e talvolta anche cortesi osservazioni. Ma l'Ariosto italiano (sebbene la supposta data del dialogo liberi il Giraldi dall'imbarazzo di giudicare dell'*Orlando Furioso*, cui l'autore si apprestava a dare in luce) è eviden-

temente messo al di sotto dell'Ariosto latino, autore di carmi ingegnosi, se pure alquanto aspretti; e del Trissino, davvero incomparabile coll'Ariosto, si profetizza una *Sofonisba* non indegna d'esser letta dagli aristocratici intelletti culti in latinità, sebbene scritta in vernacolo, per la considerazione che l'autore « est ipse et graece et latine bene doctus » (p. 40)! Or qui si manifestano i segni d'una debolezza critica più profonda di quella che, secondo il Saintsbury, sarebbe derivata al Giraldi dal suo principale presupposto critico. Poichè a noi sembra che quando si sia detto che questo intorbidava il gusto del Giraldi e faceva deviare il suo giudizio, non si sia detto tutto. Quel che più preme, a nostro parere, spiegare è come quell'assunto o quel presupposto potesse ancora aver vigore nello spirito critico di fronte alle reali sfolgoranti bellezze dell'*Orlando Furioso* e al meccanismo formale e freddo della *Sofonisba* e dell'*Italia liberata*; come nella coscienza morale e artistica d'uno spirito serio e grave quale il Giraldi, così sensibile alle squisitezze della forma e ribelle alle oscenità d'un Beccadelli e alle lascivie vaghe d'un Pontano, le grandi affermazioni, i superbi trionfi della nuova lingua, della nuova letteratura, non irradiassero se non qualche lampo della loro più pura bellezza formale; come quel profondo rivolgimento spirituale che l'Umanesimo stesso aveva operato con quei sì mirabili effetti nella stessa espressione verbale, da sostituire cioè una lingua (la lingua della plebe) a un'altra (la lingua dell'impero di Roma), fosse inteso come quasi una nuova invasione barbarica nel regno dello spirito e dell'arte. Quello del Giraldi non era un presupposto arbitrario: era la sopravvivenza dello spirito umanistico non nella sua intima legge, ma nella sua vita esteriore: il Virgilio e il Cicerone del Vida e del Giraldi non eran quelli della storia, i rappresentanti di uno stato singolare dello spirito romano. Il Giraldi fu di certo il più grande critico dell'età sua, per acume di giudizio e finezza di gusto e larghezza di cultura, nell'ambito della tradizione letteraria umanistica giunta al suo più alto fastigio; ma appunto per questo fu anche quegli che meglio mostra a noi l'insufficienza di quella critica, che tutta si esauriva nello studio della forma senza sentire il soffio di vita che fremeva in quella spregiata dell'arte nuova, irridendo agli eretici che osavano non soltanto equipararla alla poesia latina, ma anche anteporla (p. 85). Di tali eretici e delle loro eresie ci occu-

peremo nel capitolo che segue. Non occorre avvertire che nella lotta tra questi eretici e que' fedeli erano i semi della vita, i germi della verità che si gli uni come gli altri parzialmente e diversamente intravvedevano e veneravano. In fondo è nelle forme di cui codesta lotta si veste di volta in volta, che si determina il progresso del pensiero critico e si fa strada la verità suprema.

NOTE

Per questo e il successivo capitolo, intimamente tra loro connessi, oltre il SAINTSBURY che alla medesima materia consacra due ampi capitoli del secondo volume della sua *History of Criticism*, è fondamentale, nei riguardi della formazione del sistema della poetica, l'opera, a cui già ci siamo utilmente rivolti, dello SPINGARN, *La critica letteraria nel Rinascimento. Saggio sulle origini dello spirito classico nella letteratura moderna. Trad. ital. del Dr.* ANTONIO FUSCO *con correzioni e aggiunte dell'autore e prefazione di* B. CROCE, Bari, 1905. Ma non mancano, com'è naturale, altre non trascurabili, sebbene più o meno sommarie, esposizioni del medesimo argomento, oltre che nelle trattazioni generali di storia letteraria, nelle monografie concernenti singoli autori o singoli generi o particolari teoriche e movimenti di pensiero, che verremo via via, con la consueta sobrietà, indicando, quando occorra, in queste note. Eccellenti notizie su tutta la materia nel Tiraboschi. Utili indicazioni di alcuni studi speciali dà il BACCI, *La critica letteraria, note all' Introduz.*, a cui rimando anche per tutta la bibliografia concernente problemi generali.

p. 86. Attorno alla celebre operetta aristotelica ferve da più anni il lavorìo degli studiosi d'ogni più colta nazione. L'opera più compiuta resta pur sempre quella di S. H. BUTCHER, *Aristotles Theory of poetry and fine art with a critical text und a translation of the Poetics*, London, 1895. Una nuova edizione critica con traduzione e note ne diede BYWATER I., *Aristotles Theory of Poetry*, Oxford, 1909. In Italia un lavoro consimile prepara MANARA VALGIMIGLI, di cui intanto abbiamo consultato con profitto, specie per riguardo al Vettori, i notevoli *Contributi alla storia della critica letteraria in Grecia*. I. *La critica letteraria di Dione Crisostomo*, Bologna s. a. (pubbl. per il XXV a. dell'insegnamento di P. C. Falletti). Abbiamo tenuto tuttavia presente la sempre giovine e bella traduzione che sul testo di G. Vahlen diede della poetica aristotelica G. BARCO, *L'arte poetica di A.*, Torino, 1876.

p. 89. Per la strabocchevole letteratura oraziana basti ricordare A. VIOLA, *L'arte poetica di Orazio nella critica italiana e straniera*, Napoli, 1901–07, voll. 2, e il recente lavoro di G. CURCIO. *Q. Orazio Flacco studiato in Italia dal sec. XIII al sec. XVIII*, Catania, 1913.

p. 95. A chiarimento di quanto è detto circa la resistenza dell'accusa d'immoralità alla poesia, cfr. il mio saggio *L'Estetica del Rousseau* in *Riv. pedag.*, a. VI, vol. I, fasc. 3, dic. 1912 (estr., Genova, 1912, pp. 15).

p. 96. *Della Poetica di* BERNARDINO DANIELLO, Venezia, 1536.

p. 99. JULII CAESARIS SCALIGERI, *De causis linguae latinae libri tredécim*, Lugduni, 1540.

p. 100. *L'oratore del magnifico dottore e cavaliere m.* GIOVANMARIA MEMO, Venezia, 1545.

p. 101. Sul Tomitano, LUIGI DE BENEDICTIS, *Della vita e delle opere di B. T, Studio,* Padova, 1903.

p. 104. CROCE, *Poeti, letterati e produttori di letteratura* in *Problemi* cit., p. 109 sgg.

*Il primo libro delle lettere dell'*ARETINO ora nel *Carteggio a cura di* F. NICOLINI, vol. I, Bari, 1912 *(Scrittori d'I.).* Per la bibliografia aretinesca rimando a SPINGARN, a cui mi son già riferito nel testo. Mi restringerò solo ad aggiungere RUJU, *Le tendenze estetiche di Pietro Aretino,* Sassari, 1913.

p. 105. *Il Dialogo contro i poeti* del BERNI, Ferrara, 1537, e *Rime, Poesie latine e lettere per cura di* P. VIRGILI, Firenze, 1885. Sul Berni, VIRGILI, *Francesco Berni,* Firenze, 1881.

p. 106. Sul Lando, I. SANESI, *Il cinquecentista Ortensio Lando,* Pistoia, 1893.

p. 110-11. Sul Doni, S. STEVANIN, *Ricerche ed Appunti sulle opere di A. F. Doni, con appendice di spigolature autobiografiche,* Firenze, 1903. E. BERTANA, *Un socialista del Cinquecento.* in *Giorn. lig.*, XIX (1892), 7-8. Sul Franco, SIMIANI, *N. Franco. La vita e le opere,* Torino-Roma, 1894 (cfr. *Giorn. st.,* XV, 423 e XVI, 222). ALBERTO KERS, *L'Antipetrarchismo in Nicolò Franco,* in Annuario della Civica Scuola Reale Sup. di S. Giacomo, Trieste, 1912 (Pubbl. alla fine dell'anno scol. 1911-12). Sul Domenichi e in genere su questo gruppo di poligrafi, A. SALZA, *Intorno a L. Domenichi* in *Rass. bibliogr.*, VII, 204-9, e *L. Contile,* Firenze, 1903.

p. 111. Pel primo capoverso ho fatto mie alcune parole del FLAMINI, *Il Cinquecento.* cit., p. 411.

pp. 113-7. Pel Robortelli, mi giovo dell'ediz di Basilea, 1550, contenente: le *Explicationes in librum Aristotelis,* la *Paraphrasis in librum Horatii,* e le *Expl. de Satyra, de Epigrammate, de Comoedia, de Salibus, de Elegia.* Il *De historica facultate* a pp. 893-907 della miscell. di arti istoriche compilata da J. Wolf e pubbl. a Basilea, nel 1576, contenente, tra le altre, quelle del Bodino, del Patrizi, del Pontano, del Viperano. Il *Longino,* Basilea, 1554. Per la storia delle edizioni e traduzioni di Longino, il *Trattato del sublime di* DIONISIO LONGINO *tradotto dal Greco in Toscano da* ANTON FRANCESCO GORI, 3.ª ediz., Bologna, 1748. È poco men che superfluo notare che la critica moderna ha tolto la celebre operetta al giustiziato di Aureliano per assegnarla « ad età non posteriore a quella di Traiano ». Cfr. BACCI, *La Critica lett.,* p. 25 sgg., e le note relative, in cui è ricordata con molta lode la traduzione del CANNA (Firenze, 1871) e l'edizione critica di W. RHYS ROBERTS (Cambridge, 1899).

p. 119. Pel Trissino, PROTO E. *Sulla poetica di G. G. Trissino* in *Studi di lett. ital.*, VI, p. 197 sgg. — Pel Maggi-Lombardi, l'ediz. di Venezia, 1550, contenente anche del MAGGI il *De Ridiculis* e l'interpretazione dell'arte poetica oraziana.

p. 121. Sul Muzio, A. ANASTASI, *L'arte poetica di G. Muzio,* Acireale, 1907.

p. 121-24. Sul Varchi, G. MANACORDA, *Benedetto Varchi, l'uomo il poeta, il critico.* Pisa, 1903 (estr. dagli Ann. della R. Scuola Norm. Sup., vol. XVII). — Su Alfonso de' Pazzi ricordato a p. 122, GIORGIO PEDROTTI, *Alfonso de' Pazzi, accademico e poeta,* Pescia, 1902, in cui sono raccolti i tratti più notevoli della sua satira letteraria di scapigliato.

p. 125. G. B. CAPRIANO, *Della vera poetica,* Venezia, 1555.

pp. 125-7. Mi servo, pel Fracastoro, dell'ed. *Opera omnia* del Navagero, Padova, 1718, di cui il *Naugerius* occupa le pp. 229-72.

pp. 127-132. ANTONII SEBASTIANI MINTURNI *De Poeta libri sex,* Venezia, 1559. *L'arte poetica del sig.* ANTONIO MINTURNO, Venezia, 1563 (« nella quale si contengono i precetti Heroici, Tragici, Comici, Satyrici, e d'ogni altra Poesia: con la dottrina de' sonetti, canzoni, et ogni sorte di Rime Thoscane,

dove s'insegna il modo, che tenne il Petrarca nelle sue opere. Et si dichiara a' suoi luoghi tutto quel, che da Aristotile, Horatio et altri autori Greci, et Latini è stato scritto per ammaestramento di Poeti. Con le Postille del Dottor Valvassori, non meno chiare che brevi. Et due tavole, l'una de' Capi principali, l'altra di tutte le cose memorabili ». — Il *De Poeta* è il terzo celebre grande dialogo, dopo il *Castellano* del Trissino e l'*Actius* del Pontano, in cui è introdotto a esporre teorie linguistiche e letterarie e a illustrare con finezza d'analisi l'arte del verso il Sannazaro. Non a caso naturalmente, chè come storicamente il grande umanista partecipò alle discussioni filosofico-letterarie del suo tempo, accogliendo anche nella sua villa di Mergellina le radunanze della Pontaniana, così nell'opera propria di scrittore reca non poche nè dubbie tracce degli indirizzi a cui andò via via aderendo. Ad ogni modo pensieri assai degni di rilievo egli manifestò direttamente in quelle *XL lettere inedite* da cui il Nunziante trasse la materia di *Un divorzio ai tempi di Leon X*, Roma, 1887, e che potranno servire di prezioso termine di raffronto a chi volesse far oggetto d'un desiderato quanto suggestivo studio *il pensiero letterario di Jacopo Sannazaro*.

p. 132. Petri Victorii *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*. Secunda editio [« post. XII ann. spatium »], Firenze, 1573. *Comm. in lib. Demetrii Phaleraei de elocutione*, Firenze, 1594 (È una seconda ediz. la cui ded. ha la data del 1562; la prima ded. a Cosimo è del 1547). *Comm. in tres libros Aristotelis de arte dicendi*, Firenze, 1579. — P. Ferrieri, *P. V. e l'umanes. nel sec. XVI* [sulle *Variae lectiones*] in *Studi di storia e crit. lett.*, Milano, 1892, p. 333 sgg. — W. Rüdiger, *Petrus Victorius aus Florenz*, Halle a S., 1896.

p. 135. *Dialogi di messer* Alessandro Lionardi *della inventione poetica. Et insieme di quanto alla istoria e all'arte oratoria s'appartiene et del modo di finger la favola*, Venezia, 1554.

p. 137. *Della imitatione poetica di m.* Bernardino Parthenio, Venezia, 1560. — Come il Minturno, il Partenio fece per il latino un consimile trattato, *De poetica imitatione, libri quinque*, Venezia, 1565.

p. 139. Seguo per *la Retorica di m.* B. Cavalcanti l'ed. di Venezia, 1559. La storia delle edizioni e impressioni di tale opera è piuttosto complicata e meriterebbe uno studio speciale, data l'efficacia da essa esercitata: come sarebbero desiderabili su questo e altri scrittori di cui ci occupiamo diligenti monografie che ne seguissero l'intima formazione spirituale. Infimi e volgari mestieranti di lettere trovarono un'attenzione che viene negata ancora a uomini di vigoroso pensiero quali il Cavalcanti medesimo, il Robortelli, il Maggi, il Lombardi, il Capriano e tanti e tanti altri.

pp. 141-3. Croce, *Francesco Patrizio e la critica della Rettorica antica*, in *Problemi* cit., p. 297 sgg.

p. 143. Pel *dialogo della Rettorica* dello Speroni, v. qui a p. 84 la nota alla p. 79. — Sullo S. seguita a lavorare utilmente la sign.ina A. Fano, di cui mi basterà ricordare qui il *Saggio su la Vita e le Opere*, Padova, 1909, e *Bricciche cinquecentistiche: Il « Costante » di F. Bolognetti e le critiche di G. Muzio e S. Speroni* in *Atti e Mem. della R. Acc. di Sc. Lett. ed A. in Padova*, N. S., XXVII, p. 31 e sgg.

p. 145. Su questo *Discorso* del Tomitano *intorno all'artificio delle Prediche di Cornelio Musso* come sull'attribuitogli *Giudizio sulla Canace*, la critica erudita potrebbe ancora utilmente esercitarsi, correndo ancora sulla paternità di tali scritti notizie non del tutto esatte.

p. 146. Pel *Demetrio* del Vettori v. la nota alla p. 132. — Ricordo col Bacci (op. cit., p. 28 e la nota relativa ove è indicata l'opera edita dal W. Rhys Roberts, *Demetrius on Style*, Cambridge, 1902, con la recens. del Setti, *La Cultura*, XXII, 15, 1903) che l'autore del trattato *sull'elocuzione* a torto fu confuso col Falereo ricordato con onore da Cicerone e da Quintiliano.

pp. 147-51. Per la maggior parte di questi trattatisti d'istorica, la miscell. cit. più sopra nella nota alle pp. 113-17. Sul *De ratione scribendae historiae* del Foglietta, Ubaldo Cotignoli, *Uberto Foglietta, Notizie biografiche e bibliografiche,* estr. dal *Giorn. st. e lett. della Liguria,* a. VI, Genova, 1905, pp. 42-3. — Le righe tra virgolette sono del Croce, *Intorno alla storia della storiografia,* nella *Critica,* XI, 3, 20 maggio 1913, p. 209, monografia fondamentale e radicalmente rinnovatrice, che è da tener presente non soltanto per i trattati di *ars historica* di cui ci occupiamo in questo lavoro, ma per tutta la linea di svolgimento della storia che ci sforziamo di tracciare.

p. 154. Lilii Gregorii Gyraldi *Operum quae exstant omnium,* t. II, *(Historia poetarum tam Graecorum quam Latinorum, Dialogi decem),* Basilea, 1540 — pel *de Poetis nostrorum temporum,* l'ed. di K. Wotke, Berlino, 1894. — V. Rossi, *Per la cronologia e il testo dei dialoghi « De poetis nostrorum temporum » di Lilio Gregorio Giraldi,* in *Giorn. st.,* XXVII, p. 246 e sgg. Per uno degli interlocutori, il Ricci, autore d'un trattato *De imitatione,* v. ora Alfonso Lazzari, *Un umanista romagnolo alla Corte d'Ercole II d'Este. Bartolomeo Ricci da Lugo,* Ferrara, 1914 (estr. degli *Atti e mem.* della Dep. Ferrarese di St. p., vol. XXII, fasc. III).

CAPITOLO QUARTO

Studi e polemiche sulla lingua e letteratura nazionale e definitiva elaborazione del sistema critico cinquecentesco.

Il dramma di tale sistema.

In così fervido lavorío di revisione e commento delle vecchie teoriche letterarie, d'interpretazione e valutazione delle opere ond'era ricca la tradizione classica tanto antica quanto moderna, il nuovo sistema critico veniva costituendosi in saldo organismo senza troppo rumorosi e profondi contrasti. Ma quando la tradizione nazionale, sempre più vigorosa, s'avanzò più arditamente ad affermare il proprio diritto di partecipare alla costituzione di codesto sistema o, meglio, a voler esser in esso riconosciuta, i contrasti furono inevitabili, e scoppiarono, più o meno violenti a seconda del calore che vi portavano rivalità accademiche e gare personali, ad ogni nuova manifestazione artistica che paresse discordare dall'indirizzo classico prevalente in teoria. Ed è appunto nella tentata dimostrazione della realtà o irrealtà di tale discordanza e nello sforzo più o meno cosciente di superare tale antitesi col riconoscimento e la conciliazione dei diritti reciproci del classicismo teorico e del romanticismo artistico, che consiste il momento più vivo e attraente del dramma critico del secolo decimosesto. La letteratura italiana di codesto che non senza ragione fu chiamato il suo secolo d' oro, nella incontestabile sua ricchezza non semplicemente esteriore, nella fusione completa dei suoi elementi formali, nella freschezza e originalità de' suoi capolavori, non può spiegarsi altrimenti che come il necessario prodotto d'un felice connubio della viva e schietta tradizione popolare e nazionale con la varia cultura classica, umanistica, in uno spirito naturalmente disposto e da speciali condizioni storiche reso singolarmente atto a mirare con occhio puro nel volto della bellezza senza esser per questo meno sensibile al riso e al pianto delle cose. Qualunque sia il grado d'intensità

da essa raggiunto, è innegabile che una profonda armonia la domina e una luce limpida e uniformemente diffusa ce la rende trasparente: è insomma — dove, s'intende, l'arte più rifulge, e non è semplice e meccanica industria formale — giovenilmente, anzi vorrei dire romanticamente, classica. Ma la coscienza teorica che ne accompagnò e seguì lo svolgimento, tiranneggiata dalle ferree leggi che erano state dedotte dai grandi capolavori presi a modello, non l'accolse in sè nella sua unità spirituale, non potè tentar di comprenderla nel suo eterno valore senza commisurarla ad altre manifestazioni che le erano estranee, senza scomporla nei suoi elementi (l'invenzione, o il contenuto, la forma o il genere, l'espressione esteriore, o la lingua e lo stile), per i quali soltanto il sistema critico offriva un criterio positivo e certo di giudizio. Ciò fu in parte anche per effetto del processo medesimo attraverso il quale essa riuscì ad affermarsi e ad attuarsi nella sua vera e sostanziale integrità. Costretta a esprimere i nuovi atteggiamenti spirituali determinati dalle mutate ragioni della vita e della società nella lingua che le era più propria, anzi nell'unica che le fosse naturale, e nelle forme che le era venuta elaborando la tradizione a cui si rannodava, ma non mai in opposizione o contrasto con la letteratura classica, anzi con un'ansiosa quanto naturale tendenza a emularla, non parve abbastanza ligia ai canoni onde questa s' era svolta, o non abbastanza degna d'ispirarsi ai suoi modelli. D'altra parte, la forza interiore che essa spiegava, i valori che veniva realizzando non potevano non destare, con una invitta fede nei suoi alti destini, il bisogno e il proposito di difenderla, di giustificarla, sottoponendola a una interpretazione classicista, fossero o non fossero riconosciuti a ciò sufficienti o adatti gli schemi forniti dal sistema comunemente seguito. Fu così che, se per la mancanza d'un criterio veramente fecondatore il gran secolo dovette chiudersi con un risultato critico non di certo adeguato alla gloria di cui la letteratura si recinse, un ricchissimo materiale d'idee da utilizzare e animare potè esser trasmesso ai secoli seguenti, la cerchia teorica esser, con maggiore o minor violenza, allargata sino a comprendervi le forme letterarie nuovamente create, un vasto e organico sistema essere elaborato in modo da poter poi, cristallizzato e infranto all'urto di nuove correnti di pensiero, aprir altre vie alla scienza e alla critica.

Fra tutte le opere onde s'era arricchita la letteratura nazio-

L'*Orlando furioso* e l'azione da esso esercitata sulla critica cinquecentesca.

nale avanti e dopo la fioritura meravigliosa della Rinascenza sino all'intensificarsi degli studi attorno la *Poetica* aristotelica, quella che doveva esercitare la maggiore e più duratura efficacia sul progresso critico contemporaneo fu l'*Orlando Furioso*, non soltanto per l'ammirazione che seppe suscitare su di sè, e che, anche nell'estrinsechezza delle ragioni onde veniva motivata, era pur sempre una manifestazione notevolissima d'un mutamento non superficiale delle tendenze e dei gusti in favore della letteratura nazionale, ma e ancor più per le molte e varie questioni teoriche che per l'artificio se non nuovo, assai complicato, della sua apparentemente così semplice composizione valse ad agitare in un momento tanto propizio a tali dibattiti. L'indagine moderna è stata così diligente nel ricercare e diffondere le prove di quell'ammirazione, che l'accennarle fugacemente può parere qui persino superfluo. Esse, per la maggior parte, risalgono, e sono numerose e diverse se anche non tutte egualmente positive per i meriti intrinsecamente artistici dell'opera, ai primissimi anni seguiti alla sua riapparizione nella forma definitiva (1532): la frequenza delle edizioni, le poesie encomiastiche che le precedono, il lusso e la minuzia delle interpretazioni e dei commenti, la ricerca delle fonti, le illustrazioni artistiche, le versioni in latino e i travestimenti dialettali e burleschi, le riduzioni musicali, le aggiunte, continuazioni e imitazioni. « Incerta e quasi peritosa » parve invece la reazione contro il favore sempre crescente che incontrò il poema, e determinata più che da motivi artistici, da ragioni d'ordine morale, onde i tentativi che furon fatti sul declinar del secolo di spiritualizzarlo, dandogli un intendimento moralistico o un'idealità leggendaria da fare di Orlando il tipo del perfetto cavaliere cristiano. Ma chi ben guardi, la reazione e l'opposizione furono ben più forti e profonde di quanto non mostrino le apparenze: e se anche noi ne abbiamo visto sin qui pochi segni — peraltro non deboli —, tutto il sistema critico accusava, senza che lo nominasse, il poema eslege e bizzarro, così per la favola, come per la struttura e per la lingua e la metrica; e quando i seguaci di codesto sistema eran costretti dal proprio buon gusto a riconoscerne la bellezza, la lode era tale da risolversi sostanzialmente in una condanna del complesso dell' opera alla cui anticlassica struttura tanto ingegno era stato sciupato. E più ancora ed esplicitamente le ribellioni latenti avanti le polemiche tassesche, sono dimostrate

dalle difese che in forma molto garbata ma vigorosa e appunto per ciò tanto meglio efficace, ne tentarono alcuni che sono da considerarsi tra i migliori e più chiaroveggenti critici del secolo decimosesto. Non alludo sicuramente nè all'*Apologia contro ai detrattori dell'autore* mandata innanzi al poema dal Dolce nel 36, nè alla *Defensione de l'autore ai luochi suoi* premessa da Fausto da Longiano alla sua edizione del 42, nè ad altre consimili del Fornari (*Sposizione sopra l' Orlando furioso*, 1549) e del Ruscelli (*Alcune altre cose da avvertire nel Furioso*, 1559), volte più che ad altro a giustificare le contraddizioni e gli errori in cui l'Ariosto era caduto per sviste di carattere materiale; ma segnatamente agli studi del Giraldi e del Pigna, i quali, combattendosi l'un l'altro per motivi di priorità e proprietà d'idee che non hanno alcuna portata diretta per noi, s'accordano magnificamente nella più intima e ragionata difesa che dell'arte e dell'opera ariostesca consentisse un'età come quella così appassionata per l' arte, ma anche così chiusa dalle sue teoriche alla vera comprensione dei fatti letterari, e contro i quali vedemmo già insorgere e prender posizione in forma del resto assai riservata uno de' più ortodossi e equilibrati classicisti, il Minturno, pure in un'opera nel cui disegno il romanzo cavalleresco, appunto perchè forma eslege, non poteva esser compresa.

I *Discorsi di m.* Giovanbattista Giraldi Cinthio *intorno al comporre dei romanzi delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*, 1554.

Il Giraldi rivela, sin dalle prime battute del suo *Discorso*, la sua serietà critica e una non comune bravura metodica e indipendenza di mente, scartando tutti quei preliminari in cui amavano trastullarsi tanti suoi contemporanei. — Il quesito « se sia meglio a' nostri tempi scrivere latino, che vulgare »? — È stato già risoluto dal Bembo e dal Citolini. — Della necessità della filosofia e altre scienze in materia di poesia? — Ne son piene le fosse. — Questioni generali di poetica? — Le ha esaurite Aristotile e ne ha compiuta l'illustrazione il Maggi. — Il nostro proposito, dice il Giraldi, con insolita modernità di attitudini, è di mostrare « che cosa significhi questa voce Romanzo, et insieme qual sia questa maniera di componimento, et che proportioni ella si habbia con le Poesie greche, et latine; poi mostreremo perchè sian divisi in canti questi Poemi. Ultimamente che modo si debbi tenere nel poeteggiare da chi con loda si vuol dare a questa sorta di Poesia, sì per rispetto della *inventione*, over *soggetto*, sì per la *disposizione*, sì per *elocutione*, sì per l' altre parti intorno a ciò considerabili »

(pp. 4-5). Dunque storia filologica, comparazione coi modelli classici, poetica del romanzo cavalleresco dal duplice punto di vista del contenuto e della forma: disegno che egli agilmente eseguisce con l'occhio rivolto specialmente a quegli esemplari che più gli sembrino accostarsi al genere romantico, quali Stazio e Omero, di cui rileva il rozzo e inimitabile costume de' suoi eroi, e — ciò che è pur degno di nota — non contrastando con Aristotile, anzi seguendolo anche nel metodo di dedurre le leggi poetiche dalle opere d'arte concrete. Aristotile aveva dimostrato doversi scegliere una materia capace d'ornamento e di splendore, di dilettare e giovare. Il Boiardo e l'Ariosto (meno felice e polito di stile il primo, ma in compenso pur tanto ricco d'altri pregi) non potevano aver nella scelta della loro una mano più felice. Aristotile voleva il soggetto degno di eroica gravità: tale è quello trattato da quei due maestri, i quali vi aggiunsero un particolare abbellimento, « la *religione* e il far nascere battaglie tra Christiani et inimici loro », dalle cui funeste conseguenze agl'infedeli sorge il *terribile* e il *compassionevole,* strumenti di purificazione della pietà e della paura come nella tragedia. E col principio aristotelico s'accorda il poema romanzesco per l'uso delle *favole finte* che sono le *più grate*, sebbene possa anche trattarsi materia antica coi modi moderni propri della nuova, come fanno ora alcuni infastiditi degli Orlandi e dei Rinaldi. Il romanzo deve piacere non pure ai dotti ma a tutti gli uomini di quella favella in cui è scritto, dev'essere insomma popolare. Ma ciò si consegue soltanto col possesso della dottrina e con una buona cultura (conversando coi dotti e imitando i buoni poeti). Legge suprema il *decoro*. I tempi di Omero erano rozzi, e non deve incolparsene l'artista che li riflette. Colpevole è Trissino d'aver imitato i vizi di Omero e aver giudicato volgare l'Ariosto con quel languidissimo verso « Col Furioso suo che piace al volgo ». Aristotile, ricorda qui il Giraldi, scoprendo nel tempo stesso una verità critica di ordine elevato, perdona al Poeta gli errori che non sono dell'arte sua (fabbricare, navigare, uccellare ecc.), non quelli che all'arte sono inerenti. Nel mantenere tale decoro al suo racconto, intrecciando gli episodi alla favola principale, secondo le leggi imposte alla nuova materia, l'Ariosto è meraviglioso. Il Giraldi viene così a porre il caposaldo del suo sistema, il romanzo moderno esser cosa nuova, ignota agli antichi e poter andar soggetto perciò a leggi nuove. I poemi romanzeschi

del Boiardo e dell'Ariosto sono opere nazionali e cristiane legittimamente redatte in lingua volgare e nello stampo che più loro conveniva. E così per la prima volta, come osserva giustamente lo Spingarn, la letteratura italiana veniva distinta dalla letteratura classica per ciò che riguarda la lingua, lo spirito religioso, la nazionalità. Ed era la maggiore conquista veramente critica (attuale ed estetica insieme) che in quelle condizioni di coltura, in quel prevalere di classicismo, potesse realizzarsi. Poichè, è superfluo perfino il dirlo, la fede poetica del Giraldi stesso è invincibilmente classica specie nel rispetto formale, che era sempre il più rilevante anche per lui, nonostante il suo riconoscimento del valore e del diritto alla vita del nuovo contenuto. Anzi, se vogliamo dire tutta la verità e mettere in piena luce il movimento rappresentato dal Giraldi, dobbiamo confessare che tale contenuto è legittimato solo in quanto s'è espresso, sia pure con procedimenti nuovi quali la novità sua richiedeva, in forma rigorosamente classica. Classicismo sobrio, equilibrato questo del Giraldi sviluppatosi nello studio e nell' esercizio della poesia, educatosi non sulle « *immagini* e le *ruote* proposte da alcuni da cui trar materia, tropi, Idee, facendo spinosa la via dell' arte fatta piana da Aristotile, Orazio e altri scrittori di Poetica e Rettorica », sì bene su quelli autori « che senza tante ruote e tante immagini, non ci hanno mostro gli artifici dei quali fan costoro tanto rumore, nè ci han promesso ma data la vera forma del dire; » ma, appunto anche perciò, pur sempre formale. La bellezza, che splende agli occhi del Giraldi e occupa di sè tanta parte del suo pensiero e del suo libro, « non è altro », anche per lui, « che una convenevole, ordinata, e misurata proporzione delle membra asperse di dicevoli colori »: legge, una non predissequa imitazione. Tale classicismo domina ancor più, quasi in proporzione della minore audacia che vi poteva spiegare il pensiero critico non sollevato da alcuna nuova espressione drammatica degna in qualche modo d'esser paragonata al *Furioso*, nell'altro giraldiano *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle Tragedie*, concepito e scritto assai prima, come anche è dimostrato dal moralismo pedagogico oraziano trasfuso nel ripetuto pensiero aristotelico che ne costituisce il fondo. Anche qui s'insiste a lungo sul *decoro*, non senza peraltro fastidire, col gusto sicuro dell' italianità, i « modi pregiati da coloro che tratti da non so qual maniera

di favellare spagnola, hanno messo tra le rose della lingua italiana (che così parlerò pur hora anch' io) queste pungenti spine e tra i liquidi e puri suoi fonti questo fango per intorbidargli, che se bene questa forma di dire è lodata da alcuni nella lingua spagnola, non conviene ella alla nostra in alcun modo ». Ma è pur molto che in questa visione formale della bellezza potesse di già disegnarsi sia pur sullo sfondo il nuovo essenziale profilo dell' arte nazionale, e riconoscersi il classicismo, cioè la purezza artistica di quel capolavoro della lingua volgare.

I romanzi di m. Giovan Battista Pigna, 1555.

Discepolo del Giraldi e del Maggi in quella Ferrara che teneva ora senza contrasto il primato della cultura e della poesia italiana ed era tutta sonante dell'ottava ariostesca, Giambattista Nicolucci, detto il Pigna (1529-1575), l'Orazio della Corte, futuro ministro di Alfonso II, prediletto dal vecchio precettor ducale e impenitente umanista Bartolomeo Ricci, innestando alla tesi romantica ma non antiaristotelica dell' uno de' suoi maestri il rigido aristotelismo appreso alla scuola dell' altro, svolgeva una più ampia e sistematica trattazione dei *Romanzi* col principale intento di non pur giustificare integralmente ma esaltare il sovrano capolavoro dell'Ariosto nella sua struttura organica, nel suo spirito genuinamente romantico, nel suo presunto simbolismo morale, nella sua forma linguistica e metrica squisitamente artistica, e anche, tentando inaugurare sia pur nel suo aspetto più esteriore quello che sarà molto più tardi il metodo storico, nella sua genesi psicologica, col tratteggiare la vita e il genio dell' autore. Comunque possa e debba risolversi la controversia della paternità e priorità della tesi fondamentale, la regolarità e la legittimità, cioè, del romanzo cavalleresco nel regno dell' arte classica, qual è rappresentata dalle opere più celebrate dell' antichità e schematizzata nella teoria aristotelica, certo è che il Pigna, pur nell'evidente sconcerto in cui lo pone l'inaspettata apparizione del libro del Giraldi e che lo trasporta a trattar la questione del plagio e a confessare con molto rammarico d'aver dovuto presentar l'opera propria cosi alla svelta in una forma diversa dall'originaria, manifesta ancor egli una maturità e modernità di pensiero da poter esser considerato, come vuole giustamente il Saintsbury, col Giraldi e col Patrizi, dell'onorevole triade che intravvide la Terra Promessa della critica moderna. — Svolta nel I libro la teoria del *romancio*, coll' occhio costantemente

rivolto alla Poetica di Aristotile, « quantunque d'Aristotile mai menzione fatto non habbia », e su questo « fondamento » che i poeti romanzeschi « hanno legge da quella diversa, che è nel Greco et nel Latino a scrittori simili conceduta », spargendo la trattazione di acute originali osservazioni ispirategli dal ben compreso principio che l'imitazione poetica incarna il verosimile nelle forme più convenienti al soggetto, si attua cioè sempre con leggi proprie, « la onde se le comedie », ad esempio, « minori documenti ci danno che esse [le tragedie]... non è che *nel loro soggetto perfette non sieno* », e tutto, perciò, nell'opera d'arte, favola, composizione, espressione, metrica, e quanti altri aspetti o momenti vi si vogliano considerare, ha in essa la sua spiegazione, passa a trattare gli altri due punti del suo argomento, la *materia*, cioè, e le *parole* del romanzo (« E perchè l'una e le altre di queste senza alcun dubbio nel *Furioso* sono più che in alcun altro; sopra le sue invenzioni formeremo il seguente libro (il II): e il terzo, con che il tutto finito sarà, sopra le sue stanze »), anche qui esponendo idee e fatti degni di molto rilievo, oltre, s'intende, la difesa entusiastica dell'Ariosto, che materia e forma « molto divinamente » trattò, e sempre in concordia piena con le regole aristoteliche, compreso il canone dell'imitazione ideale (« riporre gli huomini quali essi devono essere »), dando il più classico esempio di romanzo cavalleresco. Nota il Saintsbury che sui non pochi meriti del Pigna (quali, p. es., una esatta concezione della natura essenzialmente romantica dell' *Odissea*, una diligentissima e fine analisi metrica e una saggia comparazione di esempi) spicca il difetto ch'egli efficacemente definisce l'*ossessione del genere:* invece d'appagarsi della dimostrazione che il Romanzo non è Epica, si tormenta a mostrare che è epica in questo particolare, non epica in quello, e va alternativamente soggetto o libero dal fondarsi in essa. L'osservazione è acuta e giusta. Ma si sa: sono le estreme conseguenze a cui conduce la stessa distinzione, invincibilmente empirica, tra Epica e Romanzo voluta mantenere in modo troppo assoluto, e gli effetti del prepotere dello spirito teorizzante dell'età anche in menti orientate verso forme concrete d'arte. Poichè il Pigna fu tutt'altro che un puro astrattista: la teoria egli soggiogò al fine di difendere un genere e un capolavoro artistico, di cui sentiva la forza espressiva non soltanto nelle squisitezze formali e avvertiva, come il Giraldi, il carattere cristiano e nazionale, senza sco-

noscere gli elementi classici concorsi a formarlo. Del resto ciò che nella sua ricerca costituisce il vero progresso, è pur sempre la posizione assunta di fronte a una manifestazione artistica, la maggiore del tempo, già trionfante sulle anime ingenue, ma ancora incapace di vincere le resistenze di puri formalisti irrigiditi in un chiuso aristotelismo.

La conversione di Bernardo Tasso (1493-1569).

Tra i quali non è da porre quell'elevato e amabile spirito di Bernardo Tasso, che dal classicismo in cui tentò educare la metrica italiana e di cui aveva assunto le difese per il genere epico, si convertì al romanticismo del suo *Amadigi,* facendo esplicita adesione alle idee propugnate dal Giraldi.

Un saggio di critica psicologica dell'*Orlando*: L'*Antidoto della Gelosia* di Levanzio da Guidicciolo, 1565.

Non dalle discussioni aristoteliche, ma dalle ricerche avviate dal platonismo umanistico sulla bellezza, l'amore e i sentimenti che da questo rampollano, come la gelosia, venne all'ammirazione del poema ariostesco il mantovano Levanzio da Guidicciolo, che ne *estrasse* un *Antidoto della Gelosia distinto in doi libri,* osservando, con occhio libero, dice un' egregia studiosa della fortuna dell' Ariosto, da preconcetti letterari, la pittura che nella sua meravigliosa ricchezza di fantasia il Poeta seppe fare di questa passione dell'animo umano, di cui fu finissimo conoscitore. Sebbene subordinato a una tesi tutt'altro che di critica letteraria (siamo sempre nella direttiva dell'Equicola e dei trattatisti congeneri) e viziato da interpretazioni allegoriche per quanto argute, come quella dell' episodio di Rinaldo che guarito della gelosia per Angelica espone la sua scettica filosofia mondana al suo cortese ospite, questo, che non abbiamo difficoltà a chiamare un saggio di critica psicologica, è tuttavia da rilevare come documento di un'intuizione precoce quanto rara della potenza fantastica dell'Ariosto e della vitalità artistica dei sentimenti con essa costruiti.

Il movimento a pro' del volgare:

Che se, riserbando per ragioni cronologiche e ideali a luogo più opportuno la doverosa rapida rassegna delle polemiche agitatesi specie nel declinar del secolo attorno ad altre opere d'arte contemporanee apparse in tutto o in parte discordanti dalla teoria aristotelica, ci volgeremo ora, mossi anche dalle notevoli conquiste di codesti strenui difensori dell'Ariosto, d'un genere cioè e di un capolavoro nuovi alla letteratura nazionale, a considerare il progredire di essa, qual era segnatamente rappresentata dalle maggiori sue glorie dei secoli precedenti e da quella della lingua, nella coscienza teorica dell'età, troveremo come, nonostante il sempre più largo prevalere della poetica classica,

questa non solo non valse a raffreddare i primi coscienti entusiasmi divampati dal seno stesso del più maturo e meno intemperante umanesimo, ma non impedì che quella letteratura e quella lingua fossero per ogni verso studiate con una discreta indipendenza dai suoi precetti e con una maggiore o almeno meno unilaterale sensibilità critica, fino a che — si noti bene — si potè mantenere più vivo e fresco il senso della lingua nell'analisi diretta dei modelli trecenteschi assurti ormai alla gloria che cingeva i capolavori classici e, perciò, anche un più immediato contatto con essi, che venivano spiegando con l'allargarsi della cultura e dell'erudizione pregi e bellezze ignote.

L'elaborazione delle teorie grammaticali-linguistiche;

Dalle *Prose* (1525) del Bembo, da cui il volgare usciva definitivamente vittorioso sul morente latino e in cui si glorificava sulla rozzezza di Dante la squisitezza inarrivabile del Petrarca e il maestoso periodare del Boccaccio, all'*Ercolano* (1570) del Varchi, ove, cadendo così nella soggezione della poetica aristotelica ormai ovunque tiranna, il divino poeta si giudicava superiore non pure al Petrarca per il magistero dell'arte ma a Omero e Virgilio nell'epica poesia, è tutto un entusiastico lavorio attorno alla lingua della nuova letteratura, in cui i vari indirizzi, sebbene ancora lontani da quella unificazione con cui, specie per opera del Salviati, si conchiuderà fatalmente il secolare movimento, convenivano concordemente all'unico fine dell'accrescimento, elevamento e perfezione della lingua: bembeschi, trissiniani, toscaneggianti, fiorentinisti, nelle grammatiche e nei vocabolari, nelle rettoriche e nelle poetiche, nelle lettere e nelle lezioni accademiche, ne' tentativi di riforme e ortografiche e metriche, nei commenti e nelle polemiche, non miravano che a spingere la nuova lingua verso i fastigi già occupati dal latino e dal greco. Era anche questo, naturalmente, un effetto dell'impulso impresso al pensiero teorico dalla poetica classica risorta coll'umanesismo e corrispondeva pienamente alle esigenze fondamentali poste da essa a tutto il moto letterario, esigenze che potremmo riassumere in una frase: un'assoluta aristocrazia nell'espressione formale di ogni singolo componimento di qualunque soggetto. Ma nel seguire tale impulso, nel sodisfare a tali esigenze, gli studi teorici sui classici nostri e segnatamente sulle tre corone, furono — questo è ciò che vogliamo sopratutto rilevar qui — accompagnati da una viva anche se vaga coscienza della virtù artistica di quei nostri esemplari e conservarono perciò più a lungo che

poterono una libertà notevole di giudizio e di osservazione, rivestendosi d'una luce più viva di quella che doveva derivar loro più tardi, quando le ricerche sarebbero cadute sotto la tirannide della poetica, si sarebbero cioè orientate non più verso la fulgida e palpitante arte, ma verso le scialbe e gelide teorie. Singolare è in tale proposito la storia della fortuna di Dante. È stato diligentemente mostrato quanto scarso sia stato nel secolo XVI rispetto alla piena comprensione del sacro poema il frutto degli studi danteschi in proporzione della loro varietà e diffusione, che qui non occorre esemplificare ne' suoi innumerevoli aspetti e momenti. Ma giova rilevare quanto a lungo potè resistere il poema, mercè il senso della sua complessa grandezza, la quale — dicasi ciò che si vuole — dominò allora più o meno tutti gli spiriti, al travincente impero della poetica aristotelica, contenendo gli studi e le discussioni quasi in tutto fuori di essa entro i termini che esso stesso s'era fissati della propria multiforme indipendenza artistica, sino al giorno in cui il più audace de' suoi ammiratori non glielo diede in pascolo, proclamandone appunto la superiorità sui poemi di Omero e Virgilio. Non è che quella poetica non fosse presente a chi lo difese e esaltò: già il Benivieni l'aveva giudicato tanto più degno d'ammirazione, quanto meno il sovrano artefice aveva potuto profittare e degli ammaestramenti e dei modelli antichi, e il Borghini, quando ormai alla poetica classica non si poteva più chiuder gli occhi, ne aveva mostrato l'eccellenza, argomentando col pensiero in essa. Ma, insomma, nel più fiorente e fecondo periodo di tali studi, s'era potuto ficcar lo sguardo per entro il vastissimo edificio dantesco anche senza la guida di Aristotile: poichè, pur ben lungi dal rinnegarla, e dal volerla qua e là invocare, tutti sentivano che il poema universale sfuggiva a qualsiasi più elaborata e comprensiva teoria poetica. E il senso della grandezza sua andò così crescendo (nè solo tra toscani e fiorentini, come provano, a tacer d'altro, le lodi entusiastiche del Trissino e del Tasso) che, quando dai seguaci del Bembo, quali il Della Casa e il Tomitano, si osò riproporre l'accusa della disonestà e viltà e rozzezza della locuzione dantesca e il giudizio della inferiorità del divino poeta di fronte al Petrarca, gl'ingegni meno impastoiati dalle teorie poetiche, quali, tra gli altri, il Gelli, il Lenzoni e il dianzi ricordato Borghini, sorsero alle difese, quest'ultimo sciogliendo il troppo a lungo tollerato paragone a tutto favore di Dante, e in maniera

Gli studi danteschi avanti l'assalto aristotelico del Castravilla;

la controversia per la superiorità del Petrarca rispetto a Dante.

tutt'altro che volgare. Siffatta controversia, almeno nel significato che a noi sembra doverlesi attribuire, fu tra le meno avvertite nelle ricerche moderne; ma chi ricordi su quale piedistallo l'età del Bembo e del Vida aveva collocato il Petrarca, dovrà ammettere che un tale riconoscimento della grandezza incomparabile di Dante, quali siano stati gli argomenti onde si raggiunse, costituisce per la critica del maturo cinquecento un vanto non inferiore a quello d'aver difeso il poema eslege dell'Ariosto.

Il dantismo e l'estetica linguistica del Gelli.

Gli argomenti, che, per il cammino delle idee, certo valgono assai più degli entusiasmi, presi in sè stessi non oltrepassano di molto la cerchia delle comuni vedute dell'estremo umanesimo: son tolti, generalmente, ancora, come presso il Gelli, e dalle qualità rettoriche dell'invenzione, dell'ordine e del colorito, e dalla dottrina straordinaria del poeta filologo, e dalla nobiltà della lingua conseguita in tempi rozzi per divinità di genio. Il criterio dell' indefinibile, sebben certa, perfettibilità della lingua è il caposaldo del *Ragionamento* del Gelli *sopra le difficoltà del mettere in Regole la nostra lingua* (1551); ma importa osservare di quali e quante considerazioni glielo renda fecondo il suo buon gusto e il presentimento della libertà onde si muove l'organismo linguistico tra il variare delle condizioni storiche e il crescere degli stati e il raffinarsi della cultura, e in particolare la sua viva coscienza del primato di Firenze, nella lingua, non che sull'Italia, sulla Toscana stessa. E come, conseguentemente, giudicava non solo difficile ma « quasi impossibile » il mettere in regola la lingua fiorentina, parendogli non fosse ancor giunta, ma solo vicina, « al colmo dell'arco » della sua perfezione, condizione *sine qua non* per potersi far regola « che in tempo non molto lungo, non abbia a scoprirsi defettuosa », si scagionava di aver adoperato nelle sue commedie parole ignote ai grandi scrittori di essa lingua, « perchè le lingue insieme con tutte le altre cose naturali continuamente si variano e si mutano ». In tali proteste di libertà accennammo altrove che ebbe compagno, con altri, il Lasca, dai cui prologhi alle proprie commedie balza vivo quel sentimento dell' autonomia della letteratura nazionale rispetto alle classiche che illumina la tesi romantica del Giraldi e del Pigna. « Aristotile ed Orazio, » dice il Lasca in quello alla *Strega* (c. 1555), « viddero i tempi loro, ma i nostri sono d'un'altra maniera, habbiamo altri costumi,

I *prologhi* del Lasca alle sue commedie.

altra religione et altro modo di vivere e però bisogna fare le commedie in altro modo ». E, con altrettanto acume, come nella *Gelosia* rivendica il diritto di prender gli argomenti dal mondo circostante e non da Plauto e Terenzio, contro alla dottrina e alla pratica del tempo che furono interamente classiche, così apostrofa i suoi contemporanei compagni d'arte: « Delli svarioni, delle disuguaglianze, delle contraddizioni, delle disonestà e delle discordanze poi non ne tengono conto, perciocchè ei non sanno che le commedie vogliono essere immagine di verità, esempio di costumi e specchio di vita » ; « precisamente, » commenta lo Spingarn, « quel che sostiene Shakespeare, quando per bocca di Amleto avverte gli attori di " non far violenza alla natura; gli eccessi di qualunque sorta guastano lo spettacolo, il cui fine, prima ed ora, fu ed è d'essere uno specchio della natura, di mostrare il suo sembiante alla virtù, all'infamia la sua immagine, ad ogni età e a ogni corso d'anni le sue forme ed impronte" » (p. 103).

Andrea Calmo.

Con le quali voci merita di essere ascoltata qui anche quella di un altro commediografo, che era anche attore, Andrea Calmo (1510-1571), il quale, sebbene non disconoscesse i modelli classici, a cui si ispirò, fu come il Ruzzante un convinto sostenitore della *naturalità,* e difendeva la *Saltuzza* facendo dire al *Prologo*: « E se pur alcuni barbagianni la dannasse con dir che non vi è figliuoli perduti, figliuole ritrovate, gli rispondo che ho voluto uscir dall' ordine antico, perchè come sapete, si governa alla moderna: chi non ci vuol stare, lievisi suso, che l'uscio gli sarà aperto ».

La *difesa della lingua fiorentina e di Dante* del Lenzoni, 1556.

Alla schiera di questi lucidi intelletti non ci sembra indegno di appartenere quegli che, ampliandone il primitivo disegno, la *difesa di Dante* congiunse con *la difesa della lingua fiorentina* e *con le regole di far bella, e numerosa la prosa,* Carlo Lenzoni, il quale, non riuscendo pur egli a forzare i cancelli della rettorica, potè aver ragione delle accuse rivolte al grande fiorentino, sostenendo calorosamente in ogni suo aspetto la divina poesia dantesca e mostrando come, in dispetto dell'*orrido secolo* e dell'*estrema povertà di buoni autori latini, non che greci,* e dell'*infinite avversità di fortuna,* l'Alighieri « seppe in modo cantar d'amore, che per avventura niuno il passò ». E non meno felicemente ebbe ragione delle pretese dei non Toscani a legiferare in fatto di lingua, mettendo in rilievo i pregi del fiorentino e abbozzandone bravamente una teoria.

Vincenzio Borghini (1515-1580).

Ma chi meglio di ogni altro di questa valorosa schiera di difensori di Dante e insieme assertori della gloria della letteratura nazionale servì la nobile causa e insieme quella del vero progresso critico, così nell'applicare con più finezza il criterio storico come nel valutare i pregi letterari dell' opera d'arte (non l'opera, s'intende, nella sua intima spiritualità, chè a tanto i tempi non eran maturi) fu Vincenzio Borghini, storico, archeologo, filologo di larghissima cultura, di gusto squisito nelle cose della lingua, uno di quei rari intelletti che riescono col proprio acume a gettar le fondamenta d'una scienza e a creare un metodo. Nella controversia che ora più ci occupa, seppe anzitutto distinguere il Bembo dai suoi seguaci « per la riverenzia che a si grand'uomo » dovevasi e per il merito d'aver « primo con tanta affezione e fatica dato riputazione alla lingua nostra » e giustificarlo del cattivo giudizio dato di Dante, osservando come il Bembo, dirò col Barbi, « tirato dal suo genio in altra sorte di poesia più dolce e più delicata, non gustò nè mise quello studio in quell'altra, che conveniva a poter con tutta dirittura giudicare », e non solo notarne e confutarne gli errori, ma ricercarne, per rendersene esatto conto, le ragioni: facoltà di spiriti dotati d'una superiore e culta intelligenza. Circa poi la questione della superiorità, ben vide come il paragone fosse mal posto, data la diversa natura de' due generi poetici trattati da Dante e dal Petrarca, e che, se mai, era possibile ricercare quale de' due nel suo genere fosse più perfetto, riconoscendo apertamente « quanto al poeta lirico e per quel che porta la poesia delle canzoni e de' sonetti non potersi per avventura fingere, non che trovare, cosa più perfetta del Petrarca »: in Dante « esser grandissime e bellissime parti e le principali tutte che si richieggono a gran poema », ma con qualche difettuzzo. Era uno scivolone, criticamente; ma era nel suo diritto. Dove non possiamo consentire è circa i termini in cui il Borghini pone l'altra questione che a lui sembra la più importante: « qual sia di maggior lode degno e un epico o eroico poema grande non interamente perfetto, o un piccolo e minuto che sia perfetto », nè è necessario dir le ragioni del nostro dissenso. Ma nel risolversi a favore di Dante, il Borghini, con audacia lodevole in chi aveva così posto la questione, scriveva una delle più belle pagine di cui si vanti la critica dantesca del suolo XVI. — Non per le molte scienze che sono inchiuse nel poema, diceva, noi gli diamo una tal

preferenza, sebbene « quasi una divinità d'ingegno » ci sembri il solo « aver saputo innestarle di sorte, che esse servono al bisogno del poema con grazia e leggiadria. Noi lasciando le scienzie, *dove del poeta si parla*, ammiriamo l'altezza dell'invenzione atta a comprendere, come era il suo fine, tutte le azioni degli uomini, ogni sorte di vita, ogni specie d'accidente umano; gli affetti espressi miracolosamente, quegli più gravi, e per dir così più tragici, con somma maestà e grandezza, da generare facilmente ammirazione e spavento, ma quei più dolci e piacevoli con una umanissima dolcezza ». E, passati in rassegna con altrettale entusiasmo, altri aspetti del poema (l'espressione delle indoli, la descrizione del costume, le similitudini, le perifrasi, ecc.), « e queste son quelle parti », soggiungeva, « che rendono meraviglioso Dante e che gli han fatto e fanno tutto il giorno aver tanti partigiani, *ché* son proprie *virtù del poeta* e rendono i poemi grandi, dotti, ingegnosi e però amati e ammirati insieme, e non le scienzie, le quali chi vuole imparare va alla fonte *o di Aristotile* o *de' dottori teologi*, e non a Dante, che non per questo si legge. E chi prepone Dante al Petrarca, lo fa perchè insomma e' non è parte di poeta che attenga alla invenzione, concetto e arte, che non sia grandissima in lui e (perdonimi il Bembo) più eccellente che nel Petrarca ». E chi volesse con più legittimità paragonare, se mai, la *Commedia* e i *Trionfi*, le Liriche di Dante e il Canzoniere del Petrarca, troverebbe che neppur qui Dante avrebbe nulla da temere. Quanto alle parole, è da distinguere una lingua poetica dalla comune; in quella Dante avanzò pure « d'ingegno, di altezza, di proprietà », il Petrarca, al quale peraltro mancò l'occasione di mostrar quanto potea nel *Canzoniere*; in questa riuscì più felicemente il Petrarca; ma il paragone per tale riguardo non è più da fare tra i due poeti, sebbene tra i tempi in cui rispettivamente si trovarono a vivere, rozzi per l'uno, raffinati per l'altro. — Col Borghini il vecchio criterio rettorico-umanistico del poeta dotto e eloquentissimo è formalmente ripudiato: nella valutazione dell'espressione formale interviene un criterio di giudizio non interamente accettabile, ma nuovo e fecondo, in chi, come il Borghini, conosceva l'antica lingua italiana da vero maestro, di osservazioni lontane dalla consueta banalità de' puri grammatici bembeschi; e se la considerazione delle parti *che son proprie virtù del poeta* muove, senza parere, dalla poetica di

Aristotile (basterebbero a rivelarlo quell'*ammirazione* e quello *spavento* che la lettura degli *affetti più tragici* del poema ispira), tuttavia si spiega con tale novità se non proprio di linguaggio, di atteggiamento, da darci l'impressione che l'acutissimo critico fosse per lo meno sulla soglia della cella del nume. Certo, nel cinquecento, nessuno vi si spinse più oltre.

La polemica Caro-Castelvetro per la *Canzone dei Gigli d'oro* (1553)

Ma nei riguardi del Petrarca gli entusiasmi non erano tali da potere facilmente sbollire neanche davanti a una difesa di Dante così elevata e serena. E s'era già visto, allorchè, all'apparire della *Canzone dei Gigli d'oro*, si osò sussurrare che il Petrarca non avrebbe saputo farne una più ingegnosa e più bella. Fu uno scandalo: e se ne fece interprete, chiamato o no, il Castelvetro attaccando fieramente in più punti quella *Canzone* e sostenendo come il Petrarca molte parole ivi adoperate non avrebbe usato. Meglio avrebbe giovato alla causa, s' intende, della vera critica dimostrare, più che fugacemente accennare, che quel componimento non era poesia, mancando totalmente d'ispirazione. Ma anche ristretta all'espressione formale e particolarmente linguistica, la controversia non è priva di significato e d' interesse così per il modo onde i principali contendenti manifestarono la diversità profonda dei loro temperamenti come per le scritture che ad essa si ricollegano, quali la *Giunta* castelvetrina alle *Prose* del Bembo e l'*Ercolano* del Varchi, a tacer delle repliche e controrepliche che si succedettero sino alla *Varchina* del Muzio. Non è qui il caso di pur brevemente riassumere la storia di tale controversia, che abbiamo criticamente esposta altrove con l'ampiezza necessaria ed altri prima di noi narrarono per filo e per segno. Qui più giova rilevare il valore critico complessivo di tutte le opere in cui essa si svolse. « Se si prescinde », ha osservato acutamente il d'Ovidio, « dal modo come il Castelvetro scriveva e criticava le scritture altrui, se si riguarda alla sua astratta teoria quale si disviluppa dalle infinite perplessità delle sue *Giunte* alle *Prose* del Bembo, si può dire che col Caro egli s' accordasse interamente, proclamando che si debba scrivere nella lingua del proprio secolo e che sia impossibile gareggiar nella lingua del Trecento coi trecentisti, e che i fiorentini si trovino per lo scrivere in condizioni migliori di tutti gli altri (Giunta XIII) ». Non è dunque l'interesse della polemica nella determinazione di criteri circa l'uso linguistico, che ormai, per forza di cose e di cultura, si venivano affrettando verso l'unificazione gene-

rale. Degno di rilievo è il fatto che la difesa del volgare e della sua letteratura ereditata dall'Umanesimo era pervenuta ormai a tal punto per merito degli uni e degli altri de' contendenti da aver ormai fruttato l'abbozzo d'una grammatica storica, l'instaurazione d'un metodo nella ricerca, una disamina esauriente, per le idee dell'età, della complessa questione della lingua, una comprensione la più profonda e sottile che si potesse desiderare degli elementi storici, grammaticali e stilistici di essa, una tale maturità, insomma, nell'analisi e nell'apprezzamento estetico della forma, da lasciar ormai non più che la fatica dell'organizzazione del secolare lavorio in un trattato sistematico agli ultimi rappresentanti, i quali rispondevano ai nomi di V. Borghini, D. Borghesi, I. Corbinelli, L. Salviati, che rispose, infatti, meglio d'ogni altro, a quella necessità coi suoi famosi *Avvertimenti sul Decamerone.*

Con quest'ultimo la poetica aveva ragione d'ogni libertà, il codice della lingua secondo le direttive già segnate dal Bembo era compiuto: ma la lingua aveva vissuta tutta la sua vita nella coscienza estetica del secolo glorioso, e dettato a una schiera di studiosi che si fregia dei nomi del Tolomei, di Giorgio Bartoli, del Barbieri, e dei già ricordati Castelvetro, Borghini, Corbinelli, un capitolo importantissimo nella storia degli studi romanzi.

La ripresa dell'elaborazione del sistema classico.

Tale sviluppo degli elementi romantici moderni e medievali, portato quasi al suo estremo limite posssibile segnatamente con le discussioni sul romanzo cavalleresco e le ricerche e controversie linguistiche mosse dal culto dei grandi trecentisti, fu il lievito più efficace all'organica elaborazione della poetica cinquecentesca, nata purtroppo per irrigidirsi negli schemi preordinatile da Aristotile e conservati tenacemente dallo spirito umanistico e classico dell'età tra la più meravigliosa fioritura d'arte che mai abbia avuto l'Italia. L'orientamento teorico dell'età era verso la poetica classica, e ad ogni affermarsi degli elementi romantici, sembra che essa volesse prendere maggior lena e vigore. Così, ora, tra tanto contendere circa le forme d'arte più vitali e del medio evo e della rinascita, quali la *Commedia* e il *Furioso*, e circa gl'indirizzi da dare alla nuova lingua, volgendo a proprio vantaggio l'esaurirsi delle forze creative della nazione, essa proseguiva il suo cammino trionfalmente, guidata dai tre più vigorosi e acuti teorici del tempo, lo Scaligero, il Castelvetro, il Patrizi, sino alla sua ul-

tima meta, con o contro Aristotile, e facendo divampare e nel tempo stesso sfruttando ben altre polemiche.

La *Poetica* dello Scaligero, 1561:

Della fama e dell'influenza della *Poetica* scaligeriana in Europa il Lintilhac si provò a segnare i termini rappresentando il bizzarro trattatista come il vero fondatore del pseudoclassicismo alla moderna, del classicismo alla francese, colui che « pose la prima pietra della Bastiglia classica », redigendo primo tra i moderni « in corpo dottrinale le conseguenze principali della sovranità della Ragione nelle opere letterarie ». Ma tale giudizio è andato soggetto in questi ultimi tempi a giuste restrizioni per parte del Croce, dello Spingarn e del Saintsbury. Infatti lo Scaligero non fu nè il primo nè il solo a elaborare la poetica classica secondo quel punto di vista, se pure questo fu il suo proposito, che non pare, potendosi per lo meno dubitare della convenienza d'appellarsi alla natura e alla ragione, quando si sia compiuta, com'è stato fatto dallo Scaligero, la deificazione di Virgilio e affermato che soltanto guardando in questo sole artistico sia possibile fare bella e vera poesia. Noi soggiungiamo che nei riguardi dell'Italia, non soltanto l'influenza esercitata dallo Scaligero vi fu meno sensibile che altrove, dove parecchi teorici discendono direttamente da lui, quali lo Heinsius, il D'Aubignac, il Rapin e il Dacier e, sopratutto, il Boileau che ne versificò elegantemente i principì, ma eccetto che per alcune leggi riguardanti il teatro, come l'unità di luogo e la verosimiglianza, si potrebbe pensare possibile la formazione del sistema critico cinquecentesco anche senza la partecipazione dello Scaligero: tale era la folla dei trattatisti e così generale la tendenza verso il punto a cui mirò lo Scaligero, mentre nessuno de' nostri principali teorici, per quanto intransigente, sperò mai di poter prescindere, nella costituzione del codice poetico, come nel modo più assoluto lo Scaligero fece, dalla lingua e dalla letteratura nazionale, allora così fiorenti e, come s'è visto più volte, così pervicaci, e non senza effetti, nel richiedere di far sentire la propria vitalità in quella costituzione.

Ma ciò non toglie che anche della nostra poetica l'opera scaligeriana sia una delle più alte e originali espressioni nel tempo stesso che ne è incomparabilmente la più organica nella sua intima struttura, la più chiara nella sua calma e fredda lucidità, la più ferma nel suo spirito legiferativo senza tentennamenti nè dubbiezze, sorretto da una fede incrollabile nella propria chiaroveggenza. Lo Scaligero — ha detto argutamente il

Saintsbury, « era molto meglio dotato del Boileau per esser *le legislateur du Parnasse* nel senso in cui entrambi intendono la letteratura: o forse sarebbe più vero dire che senza uno Scaligero un Boileau sarebbe stato impossibile »: immensa dottrina, fiducia assoluta nel proprio giudizio, acutezza grande, spirito logico ed equilibrato, padronanza di metodo. Pure, il suo capolavoro critico è assai men noto delle qualità del suo ingegno, e nella sua apparentemente caotica contenenza, di una organicità architettonica e d'una simmetria decorativa sorprendenti. — Egli ha la coscienza di entrare in un arringo ov'è da rimediare al disordine e alla frammentarietà di Aristotile, evitando la vacuità di Orazio e conservando l'accuratezza del Vida. Il Vida, evidentemente, nel suo entusiastico culto di Virgilio, corrispondeva meglio d'ogni altro trattatista alle direttive dello Scaligero: non è del tutto fuor di luogo il rilevare subito qui che anche lo Scaligero conclude l'opera sua coll'innalzare al cantore d'Enea il colossale monumento della sua ammirazione. E l'opera persegue tale proposito con ferrea rigidità. Nel primo libro *(Qui et Historicus)* è un tentativo di spiegare storicamente, e quindi nel duplice aspetto del tempo e della progressiva nobiltà, la poesia e le sue manifestazioni secondo i generi, de' quali perciò si porgono anche gli schemi e le leggi generali, quali si mostrano nelle forme più perfette, (« origo, genera, modi »). Il secondo *(Qui et Hyle)* è dato all' esposizione della *materia* poetica, cioè della metrica, che è appunto, come il bronzo ond'è fusa la statua di Cesare, la materia di cui consta la dizione poetica. « In statua, toga aut arma pro ornamentis atque accessionibus: in Poesi rhythmi, sive numeri, figurae, pigmenta dictionum » II, 1). L'altra parte sostanziale della poesia essendo la *forma*, di essa (che « introducta in materiam cessat apud naturam motus generationis: apud artificem motus fabricationis », *ib.*) e cioè dell'oggetto o soggetto dell'imitazione, « quid imitandum », in che ogni poema si risolve, si occuperà il terzo libro *(Qui et Idea)*, il quale pertanto, completando il primo, viene ad essere per il sistema della poetica scaligeriana il più importante di tutta l'opera: tutti i generi poetici nelle loro molteplici suddistinzioni vi sono ripassati in rassegna dal punto di vista non più storico ma teorico, cioè dell'*idea* che deve formarsi l'artefice di ciò che vuole rappresentare imitando. E poichè a guardar più acutamente che non abbia fatto Aristotile, quattro sono i momenti dell' imitazione

Il contenuto de' sette libri.

(quod, quare, quo, quomodo imitemur), essendosi mostrato nel primo libro l'uso, l'origine e il fine della poesia (cioè il *quare* e il *quo*), nel seguente libro *(Qui et Parasceve)* sarà esposto il *quomodo*, cioè il *carattere* dell' elocuzione poetica (III, 1). Il quale *carattere*, combinazione del duplice ornato che tale elocuzione riceve (« unum ex figuris, alterum a numeris »), è « dictio similis eius rei, cuius nota est, substantia, quantitate, qualitate » (IV, 1). Nella rappresentazione della Fama, *monstrum* è la sostanza, *ingens* la quantità, *horrendum* la qualità. Orbene alla cosa è in tutta simile la dizione, nella voce *monstrum* esprimendosi l'*asperitas*, nell'*ingens* la *magnitudo*, nell'*horrendum* l'*horror*. Perciò i greci chiamarono molto efficacemente la forma poetica *character*, essendo precisamente essa l'impronta che le cose dànno alle parole, o il rilievo che le parole dànno alle cose. Così, come i primi tre libri la teoria dei generi, questo quarto libro ci somministra la teoria rettorica, che è l'altro momento importante, anzi del pari fondamentale nel pensiero critico dello Scaligero; e tutta la dottrina dello stile nelle sue infinite forme e sfumature (affetti, gradi, vizii, figure) riceve una nuova e più minuta elaborazione. Qui l'opera sarebbe compiuta per un trattatista che avesse avuta la comune mentalità dei Cinquecentisti: e la pratica infatti anche per lo Scaligero nulla di più richiede: « Cum igitur inventa his adornaverimus praeceptionibus, erit opus omne absolutum » (IV, 44). Ma per lo Scaligero non basta elaborare la teoria poetica, dare i precetti; occorre « ex his praeceptis » *poetam perficere*, indicare cioè la via per la quale la meta dell'arte possa esser di fatto raggiunta. E poichè duplice è tale via, quella dell'*imitazione* e del *giudizio* — chè imitare è richiesto alla maggior parte di noi i quali per l'ingiuria de' tempi siamo stranieri nella lingua patria; e del giudizio dobbiamo servirci sia per una razionale imitazione, sia per assumere coscienza critica dell'opera nostra, pesandola e trattandola come fosse d'altri — in un quinto libro *(Qui et Criticus)* saranno confrontati quei luoghi di differenti poeti che esprimono un medesimo contenuto (in realtà, codesto libro dà più di quanto annunzia, tra l'altro, ad es., un paragone tra i Greci e i Latini), in un sesto *(Qui et Hypercriticus)*, coi criteri stabiliti e adoperando criticamente i giudizi trasmessici dall' Antichità stessa, sarà passata in rassegna la letteratura latina secondo le sue età, esordendo dall'ultima, la contemporanea o umanistica, previo

esame comparativo di Plauto e Terenzio, con lo scopo di mostrare, da obbiettivi indagatori e difensori insieme, se ciò che fu espresso dai singoli poeti nelle opere loro non avrebbe potuto esprimersi con più acutezza, eleganza, rotondità, cura. Il settimo libro *(Qui et Epinomis)* tratterà tutti quei particolari problemi estetici (che cos'è espressione poetica, se il poeta insegni i costumi e le azioni, se le figure siano della istrionica, il coro, la classificazione dei generi, ed altrettali) lasciati in disparte per non turbare la calma obiettività della precedente esposizione, ma non meno importanti alla sua compiutezza critica.

Carattere di tale poetica.

Un così pallido e schematico riassunto di un'opera di tal mole e struttura non può aver certo la pretesa di averne pur adombrato i principali contorni: troppe analisi, troppe esemplificazioni sarebbero a ciò necessarie che, ove fossero agevoli, qui sarebbero anche poco opportune. D' altra parte appunto per la fortuna stessa che ebbero, le idee direttive della poetica scaligeriana e le teorie e vedute particolari sono oramai così note da renderne superflua una compiuta esposizione. La sua dottrina delle unità di tempo e di luogo, la sua teoria circa il valore essenziale del verso nell' opera poetica, quella della verisimiglianza a cui deve essere informato il teatro, l' importanza da lui data alla commedia e in genere alla poesia satirica e didascalica, giusta gl' ideali neoclassici sorti coll'Umanesimo, la sua concezione della poesia schiava ancora della confusione rettorica di dottrina e genio, la sua classificazione dei poeti in teologi, filosofi (naturali e morali) e ordinari imitanti la natura umana (drammatici, narrativi e misti), il moralismo che lo condusse a portare all' estremo la veduta della giustizia poetica e ad anteporre perciò Seneca ai greci, e altrettali principì del suo sistema, si sono propagati per tutta la letteratura critica europea per oltre un secolo. Altrettanto è noto com'egli più d'ogni altro abbia contribuito al più largo riconoscimento della supremazia di Aristotile non solo col qualificarlo « imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus » (VII, 2ª, 1), sebbene qua e là lo discuta con piena indipendenza, ma e piu col trasfondere in tutte le sue definizioni lo spirito aristotelico ov'è o si presta a mostrarsi più dogmatico e geometrico. Ma la chiave di volta del suo complesso sistema, anzi di tutta la compagine del suo pensiero critico è, a nostro parere, da cercare nel suo este-

tismo formale ancor tutto impregnato dello spirito rettorico, unilaterale dell'Umanesimo, di cui egli porta le tendenze letterarie all' estremo grado di sviluppo. Qui è la sua vera forza e la sua debolezza maggiore di teorico e di critico. Il suo edificio sorge e si sostiene sul suo ideale estetico della forma: poetica, metrica, critica comparata, storia letteraria da esso ricevono il loro simulacro di organicità e tutta l'essenza della loro vita. — Ciò che forma veramente il poeta è la ragionata e critica imitazione di un determinato modello, entro gli schemi prestabiliti al genere e con l'ossequio alle leggi dominanti il soggetto; la luce che emana da quest'ideale si riflette in tutti gli aspetti del sistema. — Quale sia, risulta in modo più rilevante, oltre che dalla dottrina del quarto libro, dalle sue comparazioni e specialmente da quella di Virgilio con Omero (« quae », dice egli stesso nell'indice della sua opera tradendo il suo lato debole nell'evidente compiacimento di aver saputo trovare e illustrare tanti riscontri e tante prove della verità della sua tesi, « quae ad LIX columnas ostenditur »), con la quale culmina il giudizio restrittivo e reprobativo di Omero che la critica della Rinascenza italiana cominciò a elaborare col Petrarca nel paragonarlo a Virgilio, e prosegui poi, come vedemmo col Vida e col Giraldi Cintio. « Le stesse cose », che costoro, dice il più autorevole recensore d'una già ricordata storia della critica omerica, e « peggio ancora, rimproverava a Omero Giulio Cesare Scaligero: le grossolanità attribuite agli Dei, la scandalosa storia di Venere e Marte, i mortali che feriscono esseri divini, i lunghi discorsi tra le battaglie, le incongruenze, le inverisimiglianze, gli epiteti puerili e sconvenienti, l'assurda descrizione dello scudo di Achille. Anche per lo Scaligero Omero aveva bensì ritrovata, ma Virgilio perfezionata la poesia, e tutte le volte che ebbe ad imitare il suo modello, lo venne migliorando: Enea riunisce la prudenza civile dell' Odissea e la valentia guerresca dell'*Iliade*, aggiuntavi la « pietà »: a paragone del greco, il poeta romano è come una nobile dama messa accanto a una goffa femmina plebea ». Non è questo tutto lo spirito classicista del Rinascimento, il verbo estremo del romanesimo letterario quale aveva cominciato ad aver vita dagli Umanisti? Nè altrimenti è da spiegare l'influenza esercitata in Francia dallo Scaligero, così col destare un vivo entusiasmo per le regole d'Aristotile nella critica drammatica, come col determinare nella cultura un movimento di progres-

La critica omerica e virgiliana dello Scaligero indice del suo ideale estetico e del suo valore critico.

siva latinizzazione. Egli è un Vida pienamente aristotelizzato, arricchito di tutta la coltura classica accumulata dal suo secolo, ma diminuito di quello squisito sentimento d'arte che fa della poesia e della poetica del Vida uno de' fiori più delicati dell' Umanesimo e insieme cosa, nella sua latinità, ancor tutta italiana, mentre il disprezzo dello Scaligero per la letteratura volgare, che aveva oramai dato tra noi quasi tutti i suoi frutti migliori, è un'assurdità che può esser pareggiata solo dall'aridità del suo gusto poetico.

La V e VI parte della *Poetica* di G. G. Trissino, 1563:

Non più che una parafrasi dilucidativa del testo aristotelico sono, come si ebbe occasione di accennare, le due ultime parti della *Poetica* trissiniana, già terminate sul finire della prima metà del secolo. Ma appunto per questa loro ortodossia, che trovava nell'opera scaligeriana il più saldo sostegno, esse ebbero un'azione non indifferente sul pensiero critico contemporaneo, orientandolo sempre più verso il dogmatismo in cui tanto si sarebbero alimentate le controversie letterarie. Basti per questo riguardo citare qui, anticipando una discussione che faremo più innanzi, il nome dell'ormai famoso mercante e letterato fiorentino Filippo Sassetti, che, sotto la diretta influenza trissiniana mosse, dissentendo così dai suoi concittadini, *contro l'Ariosto,* come prima aveva combattuto in *difesa di Dante,* armato sì del suo naturale buon senso, che gli suggerisce acute osservazioni, come quelle sulla disposizione all'eroico dei tempi moderni che videro un Cristoforo Colombo, e sull'insincerità artistica del mitologismo, ma pieno d'ossequio alle regole aristoteliche, che l'*Orlando* aveva violato nella favola e nel costume, salvandosi appena nella sentenza col periodare sonoro, lo stile magnifico, la toscanità della lingua. Si difenda pure l'Ariosto: di ciò *niuno risentire si dovrebbe*; ma non si presenti *quasi Iliade novella per la vera forma dell'eroica poesia del nostro idioma:* nessuna poetica sarebbe più fatale di questa alla letteratura epica italiana. Romanzo ed epopea non sono termini contradittori, e le leggi che convengono all'una, devono essere applicate all'altro. Insomma, la tesi giraldiana era interamente rifiutata, e additata l'*Italia* del Trissino come tipo approvabile di epopea moderna.

l'aristotelismo trissiniano d'un letterato e mercante fiorentino contro l'Ariosto.

L. Castelvetro (1505-1571) e la sua esposizione della *Poetica d'Aristotile.* 1571.

L'ortodosso criticismo che pervadeva le correnti letterarie mortificando intelletti e favorendo indirizzi unilaterali nella valutazione dei capolavori artistici, trovò un antidoto, se non una ribelle opposizione, nello spirito inquieto e indipendente di

Lodovico Castelvetro, che una solida dottrina e una rara acutezza e sottigliezza mentale rendevano eccezionalmente adatto a una generale revisione analitica del sistema della poetica ormai trionfante. Aveva il *diavolo in corpo,* è stato detto con frase immaginosa: e certo ai suoi contemporanei la poetica d'Aristotile nella sua esposizione dovette apparire come scossa da un diabolico terremoto che ne minacciasse la completa rovina, con l'aria di volerne rincalzare le fondamenta. Educatosi alle scuole rettorico-filosofiche di Bologna e di Padova, cresciuto in una società letteraria preponderantemente dedita all'erudizione e alla critica, scaltrito per tempo attraverso il sottile commento petrarchesco e le *Giunte* implacabili alle *Prose* del Bembo il senso critico nello studio della lingua patria, che, glorificata nel *Canzoniere,* questo maestro a tutto il Cinquecento aveva messo sugli altari, pronto a gettarsi nel fuoco delle polemiche così facili ormai a divampare ad ogni scintilla per raffinarvi ancor più la sua sottigliezza, conoscitore del pensiero rettorico dell'antichità e non del più trito, essendo assorto o avendo tentato di assorgere all'altezza del *Gorgia* platonico, non meno che della poesia dell' Alighieri, come fu apparsa la *Poetica* scaligeriana, che sembrava aver concluso il lavorìo di decenni di studi intorno ad Aristotile e formulato definitivamente il credo della critica, vide come, prima d'acquetarsi in quel vasto formulario su cui sorgeva colossale la statua di Virgilio, l'antico nucleo di quel pensiero fosse ancora possibile sottoporlo a un esame e a uno sviluppo meno servile e rielaborarlo al lume di criteri più maturi, più moderni, più razionalmente pratici, in modo che ne venisse allargato l'orizzonte teorico dell'arte e meglio determinata l'attività poetica, tesoreggiando un'esperienza secolare e gl'insegnamenti che potevano emanare dalle forme della nuova poesia. Venne così fuori quella sua monumentale edizione del vecchio e glorioso testo, criticamente riveduto, riassunto e tradotto in volgar moderno, e poi — massimo pregio dell'opera — esposto, cioè discusso con la più grande ma tutt'altro che irriverente libertà, senza che si fosse rinunziato insieme a una nuova formulazione de' vecchi canoni e all'obbligo di svolgerne le parti frammentarie o i punti non peranco toccati, « per utilità prima di coloro che volessero sapere come si debba fare a comporre bene poemi et a giudicare direttamente se i composti habbiano quello che deono avere o no »

(ded.). Ne riuscì, insomma, una nuova *Poetica*, la più originale di tutto il Cinquecento, ma che nella sua originalità, più che il prodotto d'un ingegno bizzarro e sbrigliato, è da considerare una specie di reincarnazione del pensiero critico cinquecentesco qual era stato sin allora elaborato sulla trama aristotelica: aristotelica tuttavia e sempre ancor essa, essendosi organata sulla medesima ossatura e nutrita di quel medesimo succo per quanto adulterato.

Le nuove teoriche castelvetriane:

Il Castelvetro sovverte il caposaldo del sistema scaligeriano, la classica perfezione formale, facendo consistere tutta « l'essentia del poeta nell'inventione, senza la quale inventione non è poeta » (p. 216), così nei riguardi della materia come in quelli della forma, la quale non divien *propria*, se il poeta non se la sia foggiata indipendentemente dai modelli. *Fatica* e *ingegno* (accorgimento), che è quanto dire un'abile e industriosa fatica, ecco, in cambio dell' *imitazione* e del *giudizio*, il *leitmotiv* della nuova poetica. E con ciò viene anche determinato il suo carattere eminentemente pratico. Tutti i problemi teorici posti da Aristotile circa la natura della poesia e le leggi del suo svolgimento e così vigorosamente avviati verso una soluzione idealistica, perdono nel Castelvetro, per quanto sottilmente agitati, il loro fondamentale valore speculativo sotto l'assillo della ricerca di criteri positivi, meccanici che guidino la fatica del compositore e rendano sicura la valutazione del critico. In un eccellente saggio del nostro infelice Fusco sono stati dimostrati minuziosamente i risultati quasi sempre negativi degli sforzi compiuti dal Castelvetro per rendersi conto dei punti più profondi della dottrina aristotelica: raramente egli ha potuto sprigionarne qualche nuovo raggio di luce. I concetti del *particolare* storico e dell'*universale* poetico, del *verosimile*, del *possibile*, così pieni di significato, s'oscurano pur tra i lampi d'ingegno e più tra i mille arzigogoli onde il Castelvetro li sfrutta per formularne dei precetti. Intravvede il fondamento e la genesi storica del pensiero poetico, con acume che il Vico degnò della sua lode e il Croce ha poi messo con le altre sue obiezioni assennate chiaramente in luce; ma i rapporti da lui stabiliti tra storia e poesia, più che a dar luce alla natura dell'una e dell'altra, son ricercati all'unico scopo di determinare se e in che modo il poeta possa attingere alla storia e come debba comportarsi di fronte ad essa: determinazione che riesce piena di incoerenze e di com-

promessi, dovendo il Castelvetro conciliare il suo principio circa l'essenza della poesia con la giustificazione e della tragedia che non può fare a meno di personaggi e fatti sia pure *universalmente* noti e dell' epica che non poteva sottrarsi a una medesima esigenza. Miglior giuoco ha invece il Castelvetro nella formulazione della teoria drammatica specie della tragedia, che, intesa la poesia com'egli la intendeva (un'industre fatica volta a destare una *dilettevole maraviglia,* negato ogni fine morale), meglio si prestava ad essere elaborata su criteri positivi e con sufficiente coerenza. Ogni lavoro drammatico dev'esser fatto per esser inteso dal pubblico e per esser rappresentato: quindi è la scena che regola l'arte, principio che logicamente sviluppato non poteva non menare a ciò che è stato giustamente chiamato la *reductio ad absurdum.* La materia del dramma, positivamente indicata scartando tutti gli argomenti non tragediabili, ha da esser tale da poter essere intesa dal popolo, e il verso, in genere conveniente alla poesia, è necessario alla tragedia, perchè fonte di meraviglia e di piacere e rende un utile servizio alla declamazione, che, dovendo esser alta di tono per esser percepita, sembrerebbe altrimenti fatta da un sordo o da un pazzo. Ancor più esplicito potè esser il Castelvetro nella determinazione delle leggi delle unità drammatiche, ponendo per principale quella di luogo che in Aristotile, il quale naturalmente non prescrisse al dramma l'esigenza della rappresentazione, non è neppur accennata. Così, quanto ai caratteri tragici, il Castelvetro scopre che « i poeti non la favola o l'attione per rappresentare i costumi, ma adoperano i costumi per accompagnare le attioni », cioè per renderle più meravigliose e verosimili, e biasima « i molti autori di gran grido di lettere degli antichi et de' moderni, tra quali è anchora Giulio Cesare della Scala o Scaligero,... li quali vogliono che l'intentione de' buoni poeti, come d'Homero et di Virgilio, nelle loro più famose opere, quali sono l'Iliade et l'Odissea et l'Eneide, sia stata di dipingere et di dimostrare al mondo, pogniamo, un capitano sdegnato nella più eccellente maniera che sia possibile, o un valoroso conduttiere o un savio buono et la natura loro et simili ciancie » (p. 140). E così, pur accentuandosi il carattere estetico della poesia col prescriverle l'unico fine d'una dilettevole maraviglia contro il moralismo oraziano sovrappostosi allo stesso pensiero aristotelico, era oscurata ogni luce che la teoria dell'imitazione ideale aveva saputo derivare

il caposaldo della rappresentabilità teatrale delle opere drammatiche e dell'unità di luogo generatrice di quelle di tempo e di azione.

dalla ricerca dei caratteri tragici! Ridotta medesimamente a uno strumento di divisione degli atti o di dilettevole riproduzione del costume del popolo che chiacchiera per il gusto di chiacchierare intorno ai casi capitati ai suoi signori, l'alta funzione del coro da cui la catarsi tragica veniva illuminata nel suo eterno significato! Nulla di speciale presenta nel Castelvetro la teoria della commedia, che egli giudicava, come Socrate nel *Convito* platonico, una forma identica alla tragedia, fatta eccezione, oltre che pel diverso contenuto, pel coro che in essa non ha luogo, appunto perchè il popolo non si prende il gusto di commentare i fatti che toccano ordinariamente a lui medesimo e che essa riproduce. Nella teoria dell'epopea, che il Castelvetro concepisce come una specie dello stesso genere a cui appartiene la tragedia, la quale è uno sviluppo ulteriore di essa, egli non indugia molto di più, restringendosi a toccare i punti più controversi dell'*unità* e dell'*integrità* dell'azione, rispetto al primo de' quali conclude non esser all'epopea necessaria l'unità d'azione, poi che essa va libera da quelle di tempo e di luogo, di cui l'ultima è una logica conseguenza, mentre rispetto al secondo esige che l'azione sia dimostrata nella sua integrità, biasimando perciò l'Ariosto e il Boiardo d'aver violato tale esigenza. Ma è notevole, osserva il Fusco, il riserbo che il Castelvetro s'impone sui poeti e i poemi contemporanei nel discutere la questione della unità, intorno a cui più fervevano le battaglie dei critici.

Integrità non *unità* nell'epopea.

Circa il valore del Castelvetro considerato come critico neppur a' giorni nostri, così propizi a un'equa valutazione tra tanta luce di teorie critiche, s'è potuto formare un certo consenso. Dalle calde e lucide pagine del Fusco balza fuori una « figura multiforme », non classicista, non romantica, non nazionalista, non aristotelica, eppur non senza titoli affatto a tali attributi, figura « a diverse facce, « changeante », che sta sola a sè e per sè in tutto il suo secolo: novatore e continuatore di pregiudizi; progressista nei gesti e retrogrado nel fatto, o almeno tale che, se non fa passi indietro, neanche ne dà innanzi. Ebbe acuto ingegno, indipendenza di giudizio, superiorità di critico: nondimeno sopravvive pedante tra pedanti: « primus inter aequales! » Con diversa simpatia lo tratteggia il Saintsbury, che contro il Dacier ne rivendica con parole sdegnose la sincerità e la dottrina, gli riconosce acutezza non solo ma anche gusto (mentre in questo parve ottuso ad altri

Il suo contrastato valore di critico.

e al Fusco medesimo: « più che mai ottuso alle pure e immediate impressioni dell'arte »), senza peraltro darne altra prova che « la breve e schernevole » illustrazione di un « assurdo confronto di Bartolomeo Ricci tra il *Passero* di Catullo e una graziosa ma comune poesia del Navagero su un *cane*, ne ammira la larghezza di vedute e di studi, che gli permettono di spaziare tra Dante e il Petrarca, tra Aristotile e Platone, e « quel fine senso critico che lo rende capace di percepire la superiorità di Omero, rispetto al quale va tant'oltre da dire che « Virgilio non è poeta », eccesso provocato in lui dalla Maronolatria del Vida e compagni (che anzi in Virgilio sa lodare l'impasto, la varietà della frase e altre belle cose), e, tra gli altri meriti legati alle sue teorie particolari sul dramma e sull'epopea, come quello notevolissimo d'aver sia pure inconsciamente e indirettamente salvaguardato, col tutelare quella dell'epopea, la libertà del romanzo in prosa e della novella, destinate ad esser tanta parte della letteratura moderna, segnala « l'inestimabile *indifferenza* con cui egli continuamente maneggia gli esemplari antichi e moderni », parendogli « che solo con essa, che è la più sapiente « indifferenza del saggio » possa la vera critica esser raggiunta. « È un'indifferenza che non trascura alcun mutamento di condizioni, che tien conto di tutti i caratteri e di tutte le circostanze, ma che, appunto perciò, ricusa di lasciare che l'antica letteratura dia prescrizioni incondizionate alla moderna, o la moderna all'antica, o l'una e l'altra alla medievale. Come su di essa il Castelvetro non ha, com'è da aspettarsi, nulla da dire, così rispetto alle altre due è più eloquente nella pratica che nell'esplicita teoria. Ma questa pratica rivela le sue convinzioni, ed è la pratica con cui e con cui soltanto è possibile entrare nel sereno tempio della vera Alta Critica ». Chi ci segue non ha bisogno che si dica qui da noi quale sia de' due punti di vista per ben giudicare della bontà o meno d'un metodo critico, da preferirsi, se quello del Saintsbury che richiede nel critico l'*indifferenza del saggio* o quello del Fusco che esige in lui un determinato credo filosofico. Stando ai risultati ottenuti dal Castelvetro col primo, come pare allo storico inglese, può darsi che si debba riconoscere nel critico modenese il merito d'aver saputo comprendere, tenendosi egualmente lontano dal sistema separatista del Minturno e da quello unilaterale dello Scaligero, la grandezza del massimo poeta della letteratura antica, Omero, e del massimo

della moderna, Dante, che i contemporanei posponevano rispettivamente a Virgilio e al Petrarca. Per Omero, « qualche lampo di più profondo pensiero », riconosce il Croce stesso, « balena nel Castelvetro, il quale distingueva la narrazione poetica in « universaleggiata » e « particolareggiata », la prima generica, la seconda individuale, paragonabile la prima alle pitture piccole e sfumate, i cui difetti si sottraggono all'occhio, e la seconda alle grandi e precise, che accusano chiaramente ogni loro tratto e ogni difetto. Di questa seconda maniera è l'arte di Omero, che, come Michelangelo, dipingeva figure colossali; Virgilio si attiene alla prima e più facile ». Il quale giudizio d'Omero paragonato a Michelangelo — anche ammesso che abbia potuto esser provocato dalla deificazione scaligeriana di Virgilio, — se dovesse esser preso come misura del valore critico del Castelvetro, certo lo collocherebbe molto al di sopra de' suoi contemporanei, nessuno de' quali in tale ordine di giudizi si sollevò così alto. Ma è dubbio che ciò possa esser fatto, mancando nell'opera castelvetriana un vasto materiale critico di riscontro; mentre in essa abbondano le prove che dànno ragione in genere al Fusco. A noi preme meglio osservare, per tirare la conclusione che più importa in una storia come la nostra, che l'azione esercitata dal Castelvetro sul progresso del sistema e sullo sviluppo del metodo critico fu notevole per l'insoddisfazione che determina nei lettori riguardo alla fede da accordarsi alle vedute artistoteliche, e indirettamente grandissima, avendo servito a dimostrare che, mantenendo, com'egli mantenne, il punto di vista comune al cinquecento della considerazione teorica della poesia, nessuno sforzo d'ingegno, per quanto acuto e sottile, poteva valere a forzare i recinti del sistema aristotelico nell'interpretazione a cui, per necessità di cultura, soggiacque, onde metter piede nella Terra Promessa della vera critica. Il Castelvetro contribuì, insomma, meglio di ogni altro ad affrettare nello sviluppo della critica cinquecentesca quello che si suol chiamare con tanta efficacia il progresso della dissoluzione. E non è piccolo vanto.

L'Omero del Castelvetro.

Un assalto diretto — il solo per la sua violenza e vastità in tutto il Cinquecento — venne alla *Poetica* d'Aristotile, e alle teorie che vi si fondavano, dal Patrizi, di cui abbiamo esaminato, nel capitolo precedente, i tentativi di collocare su nuove basi la scienza della rettorica e dell'istorica quali lo spirito umanistico era andato rielaborandole sulle dottrine del-

Della Poetica di Francesco Patrizi, 1586:

l'Antichità. L'idea madre di questa nuova *Poetica*, che è la più notevole di quant'altre ne apparvero sullo scorcio del secolo e, con quelle dello Scaligero e del Castelvetro, una delle più caratteristiche e importanti di tutto il Cinquecento, è che base di un'indagine sulla poesia dev'essere, non una discussione a priori sulla natura di essa e del poeta che l'incarna, nè un'autorità che presieda a tali questioni, ma un esame storico delle opere d'arte esistenti: un'idea che, come ognun vede, sebbene non interamente nuova (l'aveva accennata il Castelvetro e nello Scaligero si trova già un tale esame sia pure non per essere base della teoria) basterebbe da sola — ripeto col Saintsbury, — anche male sostenuta com'è, a render pregevole codesta nuova *Poetica*. La quale viene logicamente a esser distribuita in due parti, *La Deca Istoriale* e *La Deca disputata*, apparse in due distinti volumi il 1586. La prima è volta appunto a delineare quella storia universale della poesia che dovrebbe servir di base alla costruzione della teoria poetica, seguendo l'evoluzione dei generi letterari nelle forme (metrica), circostanze (feste e spettacoli, giuochi e gare) e modalità (canto, musica, ritmo, coro) in cui si attuarono e nelle persone dei *produttori* dell'antica poesia (rapsodi, sacerdoti, attori, ecc.): piano eseguito con quella compiutezza e con quel metodo che erano allora possibili, e di cui poteva esser capace una mente come quella del Patrizio, più esperta de' misteri della dialettica che raffinata nel culto di una solida filologia, ma in tutto corrispondente al proposito di lui che cercava la concretezza de' fatti letterari, scambiando nondimeno per concretezza accidentalità affatto estranee all'essenza della poesia come in parte riconobbe egli stesso, nel fatto, al nono libro della *Deca disputata*: di che non so quanto sarebbe equo il movergli grave addebito, considerando come da tali scambi sia viziata la storia letteraria di tempi tanto più progrediti di quelli in cui il Patrizio viveva. Il vero interesse e la maggiore importanza dell'opera sono da cercare pertanto nella seconda parte, la *Deca disputata*, « nella quale », come con molto pomposa esattezza è detto nel sottotitolo, « e per istoria, e per ragioni, e per autorità de' grandi antichi, si mostra la falsità delle più credute vere opinioni, che di Poetica a dì nostri vanno intorno ». L'interesse più vivo spunta subito col primo libro per la dottrina dell'*entusiasmo*, *causa della poesia*, che il Patrizio dedusse segnatamente da Platone e in parte da Ari-

la *Deca Istoriale*;

la *Deca Disputata*:

la dottrina dell'*entusiasmo* nel Patrizio e del *furore poetico* nel Bruno e in altri.

stotile stesso e che ebbe comune col suo grande alleato nella lotta contro la filosofia peripatetica, Giordano Bruno, oppositore anch'esso di Aristotile anche nelle teorie poetiche. *Entusiasmo* e *furore* erano, tra tanto discuter d'imitazione, di costume e di decoro, le prime di quelle nuove parole in cui vedremo tra poco manifestarsi le nuove correnti del pensiero estetico: non erano ancora la critica, e lo dimostra l'esempio del Patrizio medesimo che non ne trasse neanche in minima parte il lievito che avrebbe potuto per lo svolgimento del suo sistema rinnovatore; ma è notevole che con lui e circa gli stessi anni altri le trattassero di proposito anche in opere speciali come il Verdizzotti, che scrisse il *Genius: de furore poëtico* (1575) e il Frachetta, a cui dobbiamo un *Dialogo del furor poetico* (1581), e altri le agitassero nelle loro come il Giacomini (*Orazioni*, 1597) e il Summo (*Discorsi poetici*, 1600). Col secondo libro il Patrizio comincia l'assalto contro Aristotile per la dottrina dell'*imitazione*, che continua nel terzo e nel quarto solo variando verbalmente il problema (se la poesia è imitazione in tutto; se il poeta è imitatore). Dalla posizione stessa del problema è facile argomentare che la soluzione datagli dal Patrizio era negativa. Aristotile stesso, osservava, non aveva saputo chiarire che fosse imitazione, designando con tal termine così una semplice parola come una tragedia, così le figure del parlare come la favola, e costringendo per tal modo a dedurre la conseguenza che « tutti i parlari e tutte le scritture filosofiche e ogni altra sarebbero poesie, perchè di parole sono fatte, che imitazioni sono »: conseguenza « dalla quale, peraltro », nota il Croce, « si ritraeva spaurito », laddove (il pensiero del Croce è chiaro) avrebbe dovuto accorglierla per cercarvi nel fondo il vero che racchiudeva, essere cioè la poesia, l'arte, espressione di qualsiasi contenuto poeticamente intuito: verità che pure, come ora vedremo, balenò al Patrizio medesimo con una forza di luce sorprendente. Nei quattro libri seguenti, sotto aspetti diversi (— se la poesia può essere in prosa; se la favola piuttosto che il verso fa proprio un poema; se Empedocle sia da reputarsi poeta quanto Omero; se la poesia può aver fondamento e forma dalla storia), cercava di dimostrare altresì che, volendo accettare e applicare i principî d'Aristotile, non si poteva nè distinguere la poesia dalla storia, che erano egualmente imitazioni, nè provare che il verso non sia essenziale alla poesia, e che ogni materia

compresa nell'Arte, nella Scienza, o nello studio (storia?) non possa essere adatta a poesia e poemi, come invece è, *purchè sia* — son queste le parole usate dal Patrizio, che guarda qui nel volto della verità — *poeticamente trattata*. Infatti, raccogliendo quanto Aristotile sostiene in più luoghi, la poesia dovrebbe abbracciare « la favola, la cosa avvenuta, la credenza altrui, il dovere, il migliore, il necessario, il possibile, il verisimile, il credibile, l'incredibile e il convenevole », cioè « tutte le mondane cose ». Risoluta nel nono libro negativamente la questione se l' « armonia » e il *ritmo* siano da considerare elementi costitutivi della poesia, nell'ultimo, dedicato al quesito « se i modi dell'imitazione siano tre » con particolare riguardo all'esposizione narrativa e drammatica della materia poetica, includeva come appendice per altro integrale quel più famoso *Trimerone* in risposta al Tasso, che, per l'attualità della controversia e più per esser un vivo riflesso di tutto il pensiero critico del Patrizio nella sua maggior concretezza, ha una speciale importanza. In esso, infatti, egli riprende, per rincalzarla di nuovi argomenti, la dimostrazione fatta nel *Parere* sul *Caraffa* del Pellegrino in difesa dell'Ariosto contro cui il Tasso s'era levato, della sua tesi fondamentale « che gl'insegnamenti poetici d'Aristotile non erano nè proprii, nè veri, nè bastanti a costituire arte scienziale di poetica, nè a formar poema alcuno, nè a giudicarlo: nè eran fatti secondo l'uso de' poeti nè Greci, nè Latini, come nel Dialogo del Pellegrino s'affermava ». È un tentativo di confutare punto per punto, su tale trama, quanto il Tasso aveva opposto in difesa di Aristotile. Oltre e più che di poetica, è una discussione dei criteri onde « l'arte scienziale di poetica » deve esser costituita. Rifiutato il caposaldo aristotelico che la poesia sia imitazione — concetto che il Patrizi dice starsi ancora *in occulto* —, era piuttosto agevole mostrare l'insufficienza delle teoriche di cui quella *Poetica* è formata, e qua e là mettere con le spalle al muro l'avversario, come gli accade di poter fare allorchè gli chiede che pensò egli di essere, se istorico o filosofo, o sofista, od oratore quando cantò e scrisse « tante divine composizioni in canzoni, in sonetti e in madrigali ». Ma bisognava sostituire al preteso apriorismo dell'imitazione, che apriva la strada alla formulazione di quelle teoriche, un nuovo e meno dogmatico criterio che mostrasse la possibilità di una scienza più sicura e comprensiva. Ed egli infatti l'addita nello storicismo, essendo

Il *Trimerone, risposta a Torquato Tasso.*

la pratica che fa le regole, non queste quella: eccellente aforisma, che con molta maggior fermezza e coerenza il Bruno aveva sostenuto (1585) contro i *regolisti di poesia*, concludendo che « tanti son geni e specie de vere regole, quanti son geni e specie de veri poeti », che era — dice il Croce, « un individualizzare i generi, e, per conseguenza un distruggerli affatto ». Ma sulla nuova base il Patrizi non tentò neppure costruire il nuovo edificio. Con tutti i suoi sforzi di superarla, egli rimase, come i suoi contemporanei, nella cerchia aristotelica. Nè le sue non infrequenti felici intuizioni di particolari verità valgono a coprire il vuoto del suo formalismo, con questo di peggio che ad esse non corrispondono quelle prove di buon gusto letterario che diedero teorici tanto meno di lui vigorosi e originali. Egli ebbe familiari quasi tutti gli scrittori dell'Antichità, nè ignorò i moderni e la letteratura critica che li accompagna, ma sarebbe arduo determinare se e quanto li avesse gustati. Il *Trimerone* è pieno di riferimenti a opere italiane moderne, ma non vanno oltre alla rettorica lode di *divino*, *divinissimo* — che non lesina al Tasso medesimo, con cui rimase sempre in ottime relazioni di amicizia, nè escono dalle solite categorie del costume, del decoro e simili. Rivendica anch'egli ai poemi del Tasso medesimo e dell'Ariosto il nome di *romanzi*, per la lingua, e l'attributo di *eroici* per la materia; ma ci lascia incerti se ne comprendesse la intima virtù poetica e l'artistico significato. Di veramente positivo, oltre quell'indeterminato e non fecondato criterio della storicità per la costruzione d'una non dogmatica teoria poetica, il Patrizio ci lasciò, come il Castelvetro, nel suo tentativo di superare Aristotile, un profondo senso d'insoddisfazione delle teorie poetiche dominanti al suo tempo. La quale, se non ci procura seguaci e continuatori — ed egli non li ebbe (ebbe anzi, come in parte il Castelvetro, fierissimi oppositori nel Buonamici e nel Riccoboni) — in qualche modo favorisce il progresso, tenendo vivo il desiderio della verità.

(Un'altra teoria di G. Bruno; la negazione dei generi letterari).

Con spiriti avversi al Patrizio furono elaborate le poetiche che apparvero dopo la sua negli ultimi anni del secolo, e così queste come quelle che di poco la precedettero, con le direttive aristoteliche. Il loro carattere dominante è una più o meno compassata e fredda ortodossia, che a qualcuno dei più intelligenti trattatisti o annotatori, quale il Piccolomini, non impedì di movere qualche personale e nuova osservazione. Il Piccolomini fu

Gli ultimi trattatisti del secolo:

A. Piccolomini, 1572.

dei primi e più assennati a sanzionare teoreticamente la pratica delle commedie in prosa; tema che, esteso alla tragedia, s'impose sempre più a' teorici che gli consacrarono speciali trattati. Agostino Michele, nel *Discorso in cui si dimostra come si possono scrivere le Commedie e le Tragedie in Prosa* (1592), l'Ingegneri nella *Poesia Rappresentativa* (1592), il Beni nella *Disputatio in qua ostenditur praestare Comoediam atque Tragoediam metrorum vinculis solvere* (1600) sostennero, come i titoli stessi dei loro scritti dimostrarono, la tesi favorevole al dramma in prosa; ma il risultato della controversia fu negativo: il Summo, su cui ci fermeremo brevemente tra poco, sostenne non solo il dramma non potersi dare in prosa, ma poesia alcuna; e il periodo classicizzante se un' uguale strettoia non richiese per l'epopea, che ebbe nel Cervantes il suo più grande liberatore, rese stabile l'uso del metro nel dramma. E su questo come su ogni altro punto, con tutti i colpi di spillo dei più sottili interpreti, il classicismo aristotelico trionfava codificandosi rigidamente, prendendo a volte le più ingenue forme come nel *Sogno, overo della Poesia* (1590) di Gabriele Zinano che, turbato e allarmato dalle eresie del Patrizio, concludeva in un eclettico opportunismo in forza del quale, esaltati l'utilità e il diletto della poesia, si ammette che ciò possa esser conseguito in ogni arte e scienza, ma non che la favola possa ottenerlo senza il verso, e il verso senza la favola e si nega che l'uno e l'altro, uniti insieme, l'ottengano necessariamente bene; e come nei *Fiori della Poesia* (1592-3) di Mazzone da Miglionico, un manuale ridotto all'assurdo, dell'Arte meccanica dell'imitazione poetica. La più schietta espressione del pensiero critico quale era venuto plasmandosi negli schemi aristotelici per opera d'una folla di ripetitori, compendiatori, manualisti (Gambara, A. Segni, Gilio, Ceruto, Fabricius, ecc.) e tra le infinite discussioni sulle teoriche particolari più importanti, che vi sono con l'aristocratica obiettività dell'uomo sicuro rispecchiate, ci è offerta nei *Discorsi poetici* di Faustino Summo, che, come argutamente osserva il Saintsbury, in una curiosa coincidenza di nome, di data e d'intenti, rappresenta realmente una specie di *summa* aristotelica del secolo decimosesto. « Egli non è aristotelico fino al punto dell'infallibilità, e la sua potrebbe chiamarsi una dotta ortodossia; egli cita con cura commenti e argomenti di quanti lo precedettero dal Trissino al Denores. Ma in lui l'ortodossia è constituita in

e il problema della poesia rappresentativa in prosa:

G. Zinano, 1590, e Mazzone da Miglionico, 1592-3;

F. Summo, 1600.

corpo; è fuori dello stadio di formazione e di lotta: è sul punto di divenire il credo dell'Europa ». In tutto fedele alla teoria dell'unità così nel dramma, come nell'epopea, respingeva, d'accordo col Tasso, la tesi romantica del Giraldi e del Pigna (lontana ormai di tempo ma, come si vede, ancora tanto viva da dare filo da torcere agli ultimissimi interpreti di Aristotile), e si schierava contro le frascherie dell' Ariosto, in cui non poteva disconoscere una mirabile dolcezza di rime, pregio la cui mancanza aveva impedito all' *Italia liberata* del Trissino d' essere, come con esso sarebbe, superiore all' *Orlando*. La medesima posizione ancora del mercante letterato fiorentino.

La critica nelle controversie letterarie dell'estremo Cinquecento

Nell'ultimo de' suoi dodici *Discorsi poetici* il Summo affronta il quesito: « quel che si debba giudicare per ragion d' arte dell'opera del Pastor Fido », premettendo che egli « molto mal volentieri » suole partirsi « dal commune e general delle arti per dovere poi passar a ragionar delle opere de i privati et particolari artefici. Et ciò avviene, perchè le regole et le osservationi delle arti, quantunque esquisite et rigorose, per esser tutte risposte in astratto, nè offendono, nè paion di offendere immediatamente alcuno, dove che ristrette poi alle compositioni o di questo o di quel scrittore si fanno sentir moleste per quel solo atto pratico, a che sono tirate. Et in ciò occorre quello appunto, che suole occorrere a chi legge i precetti di Chirurgia in ver di colui, che gli pruova esercitati in sè medesimo, perchè nel leggerli, con tutto che si tratti di piaghe, di tagli, di ferro, di fuoco, non si sente però offender nè poco nè molto il lettore, per lo imparare che egli ne fa. Ma provando egli le medesime cose imparate essercitarsi nelle sue proprie carni si duole, si contorce, le abborrisce, et le fugge ». Ed egli con la calma che qui implicitamente raccomanda nelle polemiche, ma che egli non aveva saputo in tutto serbare nel precedente discorso in cui con molto disgusto dei procedimenti del *Verrato* e dell' *Attizzato* difende fieramente il suo nobile amico Giason de Nores, « oculatissimo » sostenitore dell'illegittimità della tragicommedia pastorale, di cui egli espone il problema teorico, e con grandi dimostrazioni di ossequio a « l'illustre Sig. Cavalier Battista Guarini », si accinge a dimostrare mediante una serie di ragioni, come nel *Pastor Fido,* titolo, sottotitolo, genere, caratteri, azione, stile, non si accordino coi precetti aristotelici, come insomma, codesta tragicomedia pastorale sia travagliata da un interno insuperabile dissidio, non potendovisi fondere in un'unità

organica senza contrastare alle proprie leggi ciò che costituisce tragedia e ciò che costituisce commedia, specie con quell'aspirazione a rivestirsi una forma, la pastorale, non appropriabile nè all'una nè all'altra. Disamina condotta con precisione matematica, ma così chiusa entro il rigore aristotelico, da non permettere che vi penetri pur un raggio di quella delicata poesia. Questa assenza di sentimento poetico è il carattere dominante di quasi tutte le controversie che si agitarono nella seconda metà del secolo decimosesto sulla legittimità di quelle opere letterarie che pur sembravano nate e cresciute nell'atmosfera aristotelica e di quelle, che, come la *Divina Commedia,* domandavano ancora una giustificazione teorica.

sulla *Canace:*

Tra le tragedie regolari quella che, prima d'ogni altra opera poetica, accese intorno a sè un più vivo e durevole contrasto fu la *Canace* dello Speroni, la meno degna pel suo valore artistico, ma la più atta a destarle per le molte presunte libertà di concepimento, di condotta, di struttura metrica e formale osate rispetto ai canoni a cui pur s'era voluta ispirare. Orbene, e dall'anonimo *Giudizio* (1543) che la colpì e dalle *Lezioni* e dall' *Apologia* (1553 ?) onde l' autore la difese e dall' epistola latina (1558) con cui un altro anonimo (forse il Giraldi) la combattè e dalla *Risposta* (1581) opposta da Felice Paciotto all'autore del *Giudizio,* e dal *Discorso* (1590) onde ancora il Summo, pur condannandolo, rifiutava l'argomento della tragedia, che cosa si raccoglie fuor che argomenti aristotelici? A nessuno de' contendenti passò per la mente che non valeva di accapigliarsi tanto per un'opera artisticamente mancata.

sulla *Divina Commedia:*

Così, da quando il Varchi, per un eccesso di reazione al bembismo esaltatore del Petrarca, si spinse a proclamare la superiorità epica di Dante rispetto a Omero e Virgilio medesimi, tra le proteste del Borghini, che non avrebbe voluto si toccasse un punto così delicato, che cosa fu detto in difesa di Dante, che non fosse consenso o dissenso dai precetti aristotelici. Dante finì col divenire anzi un pretesto a una rimanipolazione di codesti precetti; che tale è la voluminosa *Difesa* del Mazzoni, in cui si riassumono e tentano organizzarsi in una forma nuova, mescolandosi con tante altre questioni poetiche, le argomentazioni aristoteliche che i vari difensori e oppositori di Dante (il Mazzoni compreso, autore d'un *Discorso* apologetico pubblicato già nel 72) avevano cercato di opporre o di aggiungere al troppo famoso *Discorso* (1592) di quel misterioso Ca-

a *Difesa* del Mazzoni;

stravilla che, contro la tesi del Varchi, aveva inteso provare con le regole di Aristotile alla mano e ripetendo il Bembo, che il poema di Dante neppure è poema, e che « dato e non concesso che fusse poema, e' non è poema eroico e infra i poemi eroici gattivo poema », pieno di imperfezioni qual è in ogni sua parte, nella favola, nel costume, nel concetto e nell'elocuzione. Nel suo *Discorso* del 72 il Mazzoni aveva tentato dimostrare questa tesi, che il poema dantesco, non che semplice narrazione d'un sogno, è vera imitazione d'azione, e però vero poema, e poema comico, eccellentemente per la favola, il costume, i concetti, le similitudini, la favella e gli episodi. « Una libreria in un libro » definiva chi la dava in luce nel 1587 la prima parte della seconda *Difesa* a cui il Mazzoni aveva posto mano nel 1583, cioè dopo oltre un decennio di polemiche dantesche. E l'opera completa, infatti, che prolungò d'un periodo altrettanto lungo la controversia, se non è, dice il Saintsbury, come vorrebbe lo Spingarn « una teoria poetica interamente nuova », non delude chi vi voglia cercare un po' di tutto. La polemica finì con un *Antidiscorso* (1616) del Bulgarini in risposta a un *Discorso* dello Speroni, confermando, dice il Barbi, l' osservazione scritta dal Pellegrino al Lombardelli, a proposito della contesa del Bulgarini con lo Zoppio, che « sono veramente le cose della poetica senza certa definizione e però disputabili in infinito ». Ma appunto per il modo onde erano in questo momento disputate del tutto vane a ficcare nell' opera meravigliosa del genio dantesco uno sguardo più che ammirativo.

sulla *Gerusalemme Liberata*

La più vasta, se non anche, come pare al Saintsbury, la più esecrabile delle controversie letterarie del cinquecento, fu quella che s'accese per la *Gerusalemme Liberata* del Tasso. È ormai noto sino alla sazietà com'essa fosse stata provocata dal dialogo del Pellegrino, che esaltò la *Gerusalemme* quale poema più perfetto e consono ai precetti aristotelici che non fosse il *Furioso;* come subito divampasse anche per motivi estranei alla poesia, quali le pretese offese del Tasso a Firenze e alla coterie della Crusca; e come andasse via via allargandosi fino a divenire una battaglia generale dei letterati italiani. Ma si può supporre che senza il *Caraffa* una simile controversia non sarebbe egualmente sorta, apparendo un siffatto poema in quelle condizioni di cultura? Di un poema regolare alla maniera aristotelica si sentiva, sin da quando era

apparsa la prima tragedia regolare e con essa l'eslege poema ariostesco, così vivo il bisogno, che la mancanza di esso era reputata quasi un'onta per la letteratura italiana. E il Tasso, dopo la prova del *Rinaldo*, vi si era accinto con una preparazione quasi devota, e non senza aver prima fissato nella forma più rigida il suo credo del *poema eroico*, riflettendovi, anzi condensandovi tutto il suo pensiero, non pur critico, ma etico-religioso, quale l'età, gli studi, il suo particolare temperamento glielo avevano plasmato. Un poema narrativo non di pura invenzione, ma fondato sull'autorità della storia di tempi nè troppo lontani nè troppo vicini, che « abbia la varietà dilettevole della materia romanzesca e l'unità dell'epopea »; informato allo spirito ma non ai dogmi della religione cristiana, non chiuso al soprannaturale; in cui sovrasti un tipo di eroe pio e morale, e tutto, personaggi, cose, scene siano nobili e maestose, ecco il suo ideale del poema eroico, una forma nuova combinata, con tutta la felicità che era possibile, con gli elementi essenziali dell'epica classica e del romanzo moderno. La *Gerusalemme* lo incarnò con una fedeltà sorprendente. Come non sarebbero sorti gli entusiasmi e gli applausi? Ma nel tempo stesso il pensiero non poteva non correre al paragone con l'*Orlando*, che altrettanti se non altrettali ne aveva suscitati e su cui una nuova teoria poetica per quanto contradetta era stata elaborata. E ciò che non conta meno, attorno alla *Poetica* aristotelica il consenso era tutt'altro che generale e chi consentiva, non tutto approvava nè in tutti era la fermezza dello Scaligero, sì da dar pace agl'infiniti dubbi d'interpretazione delle singole teorie. Ora il poema concreto che con quegl'intenti era sorto, poteva darne la riprova: la tanto analizzata dottrina, la massima preoccupazione dell'età, vi poteva esser riconosciuta. La controversia era inevitabile. Nè forza d'intelletto, indipendenza di pensiero, scaltrezza di gusto, avrebbero potuto fare che essa non recasse in definitiva un rincalzo alle fondamenta del neoclassicismo, che erano state ormai saldamente gettate con quel lavorio attorno alla *Poetica* aristotelica. Il problema era stato posto nei termini fatalmente più sbagliati. Tutto lo sforzo artistico del secolo, sebbene già trionfalmente vittorioso nell'*Orlando* per un miracolo del genio che sopragiunge nell'attimo fatale a incarnare gl'ideali d'una età, era stato diretto, attraverso la prova infelice dell'*Italia Liberata*, quella

la teoria epica del Tasso

meno infelice del *Girone* e dell'*Avarchide* e l'altra assai più fortunata, perchè ammaestrata dall'esperienza, dell'*Amadigi*, alla conquista dell'ideale eroico in un poema classicamente regolare: quando apparve la *Gerusalemme*, la coscienza teorica della perfezione di quel genere era così piena che, nonostante la teoria giraldiana che il romanzo non è epica e il canone che il Patrizzi veniva elaborando circa la necessità di fondar le teorie sull'esperienza storica, nessuno dubitò di discuterlo. Si cercò invece di vedere con Aristotile alla mano quale specie di unità fosse necessaria al poema eroico e se tutti i corollari dedotti dal Tasso erano conciliabili con l'ideale artistico tanto vagheggiato e che pareva sempre più lontano e irrealizzabile. Chiusa in questa ferrea cerchia, la critica non poteva che soffocare: per vivere, si agitò, destreggiò con la più raffinata abilità, ora attaccandosi al Tasso, ora attaccandosi all'Ariosto. Basti ricordare l'esempio del Salviati, in cui peraltro si rispecchia lo stato d'animo di tutti coloro che per difender l'Ariosto, di cui sentivano al certo la bellezza quanto gli avversari, si dovevano appellare alla poetica aristotelica, a cui non era loro possibile negare l'ossequio più rispettoso, come dimostra la sua *Poetica* ancora inedita. Unità, storia, costume, sentenza, locuzione: ecco, sempre e di nuovo i punti su cui lodi e biasimi si contrapponevano con irriducibilità, ottusità di metodo.

L. Salviati e la sua *Poetica;*

Il Tasso, che anche criticamente certo valeva più d'ognuno di quella turba infinita di polemisti rimasti in fascio tristamente famosi, nella contesa non si sollevò gran che sugli altri. Parte per convinzione, parte per necessità, egli doveva difendere il poema con le armi degli avversari ed era pertanto messo da sè stesso nell'impossibilità di superarli. Dalla profonda conoscenza del pensiero platonico e plotiniano non meno che dallo squisito suo sentimento di poeta e di artista, egli era lo spirito meglio disposto per una concezione dell'arte che più si avvicinasse a quella verità circa la sua essenza che era e rimase per i più nascosta nel nucleo fondamentale della *Poetica* d'Aristotile. Di questa sua concezione idealistica della poesia, che lampeggia qua e là sebbene velatamente dai migliori dei suoi dialoghi, qual è il *Minturo*, si sente, più che non si veda esplicitamente, la traccia, persino nei suoi *Discorsi poetici*, in quello stesso suo ideale di poema eroico, così impregnato di nobiltà, di moralità, di pietà. Con tale disposizione non

il Tasso critico.

è meraviglia che egli, in una di quelle altre sue manifestazioni dottrinali, il commento di un sonetto del Della Casa, veda che il più alto compito della critica sia « investigare le cagioni per le quali questo verso dolce ci paia, questo aspro, questo umile e plebeo; questo nobile e magnifico; questo troppo negletto, questo troppo fucato: questo freddo, questo gonfio, questo insipido: perchè qui si lodi il corso e la velocità dell'orazione, qui la tardità e la dimora, qui il parlar retto e qui l'obliquo: qui il periodo lungo, qui il breve; e insomma perchè piacciono e dispiacciono i componimenti; e trovate le cagioni di tutte queste cose ne formano nell'animo alcuni universali, veri e infallibili: raccolti dall'esperienza di molti particolari, la cognizione dei quali propriamente arte si dimanda ». E sebbene « il metodo del Tasso *sia* un compromesso tra i due da lui definiti, il metodo dell'imitazione e quello dell'arte ugualmente necessari al critico », tuttavia il progresso è indiscutibile: « qui », nota lo Spingarn, « la critica comincia a ripiegare gli occhi su sè medesima, passando dalle due questioni che più l'avevano occupata nel sec. XVI: « Che cosa è la poesia? » e « quale è il significato di questo o quel poema? », a una terza, che aveva concepita solo vagamente: « Che cosa è la critica? »

Pur tuttavia, chi confronti il risultato complessivo delle controversie dibattutasi intorno alla *Gerusalemme*, tutta costruita su fondamenti aristotelici pur da una mente di vero e grande poeta fedele quanto felice interprete degl'ideali del suo tempo come del più puro e delicato sentimento dell'anima sua, coi nuovi postulati teorici a cui assai per tempo fu condotta la mente e l'anima d'un dotto e d'un poeta tanto a lui inferiore, il Giraldi, dal poema dell'Ariosto in cui la Rinascenza aveva espresso la più viva parte di sè, senza seguire altro credo che quello dell'ispirazione spontanea, quale poteva vibrare nel petto di un genio raffinato dagli studi e dalla cultura classica, non può non avvertire che tutte le sottigliezze de' controversisti, il Tasso compreso, non valgono la verità affermata e dimostrata dal Giraldi e dal Pigna che il romanzo per essere una forma d'arte nuova ignota ai Greci non può regolarsi che con le leggi che gli derivano e dalla sua materia e dalla indole sua nazionale e cristiana. Tanto può la forza dell'arte, quando sfolgora dinanzi a menti non interamente offuscate dai pregiudizi teorici. Non meno significativa è per tali riguardi l'ultima polemica del secolo, quella sul *Pastor*

sul *Pastor Fido:*

Fido donde abbiamo preso le mosse in questa rassegna, seguendo il pensiero teorico dell'ultimo rappresentativo autore di poetiche, Faustino Summo.

Denores e Guarino.

Il Guarino aveva osato una forma ancor più impreveduta del romanzo cavalleresco, la tragicommedia pastorale, « una mescolanza di elementi tragici e comici in un ordito largo e ricco dove fossero innestate più azioni ». Era anche questo un intendimento critico, ma di un altro vero e squisito poeta. E il *Pastor Fido,* continuo col De Sanctis, « come meccanismo ed esecuzione tecnica, è ciò che di più perfetto offriva la poesia. Due azioni entranti naturalmente l'una nell' altra e magnificamente innestate, caratteri ben trovati e ben disegnati e perfettamente fusi nella loro mescolanza, una superficie levigata con l'ultima eleganza, una versificazione facile, chiara e musicale fanno di questo poemetto, per ciò che si attiene a costruttura ed abilità tecnica, un gioiello ». « Non manca al Guarini un ingegno drammatico, e lo mostra nella scena tra il Satiro e Corisca, o tra Silvio e Dorinda, o dove Dorinda ferita s'incontra con Silvio. Ciò che gli manca, è la serietà di un mondo drammatico, non essendo questo suo mondo che un prodotto artificiale e meccanico di combinazioni intellettuali. Sotto pretensioni drammatiche esce un mondo lirico, come di sotto alle pretensioni eroiche del Tasso usciva un poema lirico »: elegante, molle, voluttuoso. I critici del tempo ne avvertirono soltanto lo schema, la struttura, e parve loro un'eresia, un mostro oraziano. Giason De Nores, che aveva pubblicato sin dal 1553 un'interpretazione latina dell'Epistola oraziana, e lavorava a una *Poetica nella qual si tratta secondo l'opinione d'A. della Tragedia, del Poema heorico et della Comedia* (1588), e in un *Discorso intorno a' quei principii cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia e il poema heorico ricevono dalla philosophia morale e civile,* dimostrato che la tragicommedia è un « mostruoso e disproporzionato componimento », essendovi « mescolata una favola comica con un'altra tragica, che son fra se stesse dirittamente contrarie », e che la pastorale è contraria ai principî filosofici, morali e civili e dei governatori delle repubbliche, conchiudeva che doppiamente mostruosa era la tragicommedia pastorale, risultante dalla combinazione delle due prime forme. E tale tesi tornò a sostenere egli stesso nell'*Apologia* contro il primo *Verrato*, e difese poi contro il se-

condo *Verrato* nell'XI dei suoi *Discorsi* il Summo, che nel XII esaminò, come abbiam visto, l'opera concreta. Nè la polemica finì lì. Ma sia discutendo il genere sia discutendo il componimento in sè, codesti avversari, non andarono oltre i teoremi. Si rinnovò da parte dell'autore il caso del Giraldi difensore dell'Ariosto: anch'egli si difese senza contrastare ad Aristotile: che antiaristotelico non era, come mostrò nell'atteggiamento contro il Patrizzi che gli attribuisce ne' suoi *Discorsi* il Romei, e provano le annotazioni manoscritte alla *Deca Disputata.* Dimostrò cioè possibile la fusione dei due generi drammatici teorizzati da Aristotile: chi compone tragicommedie « prende dall'una (la tragedia) le persone grandi, non l' azione, la favola verisimile, ma non vera, gli affetti mossi, ma rintuzzati, il diletto, non la mestizia; il pericolo, non la morte; dall'altra (la commedia) il riso non dissoluto, le piacevolezze modeste, il nodo finto, il rivolgimento felice e soprattutto l'ordine comico », avendo a fine strumentale l'imitazione di cose tragiche e comiche miste insieme, a fine architettonico la purgazione del malo effetto della melanconia: fine reso necessario ora che —, riassumo dal Rossi, « la purgazione del terrore e della commiserazione mediante tragiche viste era sostituita da quella insegnata dalla parola evangelica, in un tempo, in cui la commedia si reggeva a mala pena, sostenuta dai sontuosi intermezzi. D'altra parte la poesia non dipende dalla politica, ma dalla sofistica e dalla rettorica: suo scopo è il dilettare, non l'ammaestrare, e perciò le principali obbiezioni fatte dal De Nores nella pastorale vengono a cadere, tanto più che l'autorità dello stesso Aristotele mostra falsa la osservazione che la varietà di costumi e di sentimenti, le agnizioni inaspettate non siano possibili nella favola pastorale ». E tornava poi a ribadire la legittimità della tragicommedia, che gli sembrava la sola che dovrebbe rappresentarsi, « siccome quella ch'è capace di tutte le buone parti del poema drammatico e tutte le cattive rifiuta, a tutte le complessioni, a tutte le età, a tutti i gusti può dilettare quello che non avviene delle due vostre tragica e comica, le quali peccano nell'eccesso », ribattendo « alcune accuse fatte al Pastor Fido per il soverchio lirismo della forma e per la duplice azione, e conchiude con invettive tutte personali all' indirizzo del De Nores, vano, arrogante, ladro e calunniatore della *Poetica* di

Aristotele ». Mentalità dunque anche questa del tutto aristotelica secondo la corrente del tempo, ma resa capace di progresso dal presentimento della libertà dell' arte, comunque difesa e propugnata. La critica fu aristotelica anche presso di lui, ma se non fa proprio onore, come disse il De Sanctis all'intelletto italiano, in quanto era comune alla maggior parte dei letterati italiani, e non si può proprio dire col critico napoletano che egli, non che intravvedere, concepì il dramma moderno con l' esattezza di un critico moderno, ebbe quest'effetto salutare che, sebbene il Fioretti e altri con lui seguitassero a proclamare la tragicommedia un « mostro di poesia », nessuno osò più cacciare, dice il Croce, « il delizioso *Pastor Fido* dal campo della poesia italiana ».

Maturità degli elementi romantici, e loro influenza sulle dottrine letterarie

Ed era un' altra delle non poche vittorie conseguite dal romanticismo nel secolo decimosesto sull'indirizzo prevalentemente classico del sistema critico del Rinascimento. Poichè, quante erano state le forme e i modi onde la nuova poesia aveva cercato di affermare la sua indipendenza dal convenzionalismo delle regole, altrettante furono le conquiste durevoli che la critica fece nel territorio della poetica classica, le riconoscessero o no i più rigidi rappresentanti dell'aristotelismo letterario, mentre da seguaci e oppositori questo si lasciava discutere e tanto guadagnava come organizzazione quanto perdeva del suo lievito più fecondo. L' elemento comico che si era sviluppato alle spese delle passate generazioni ne' loro diversi aspetti, religioso, etico, dottrinale, avvivando una ricca letteratura buffonesca, ironica, licenziosa, umoristica, portò alla proclamazione della libertà d'usare nelle commedie una lingua anche non consacrata dall'uso classico, di adottare procedimenti nuovi senza sconfessare i modelli antichi; e tali affermazioni di libertà aprivano la via a quelle teorie drammatiche che dovevano riconoscere la legittimità della commedia in prosa e con essa sanzionare le pratiche attuali del teatro. L'elemento romanzesco, occupando di sè la fantasia creatrice, a cui null' altro offriva la vuota vita morale del secolo e che aveva invece compagno un intelletto adulto, prese tale sviluppo da dare il capolavoro artistico al secolo e alla critica una coscienza nuova della mutabilità delle leggi poetiche, svelandole il principio che ogni forma artistica ha le sue e conferendole perciò la forza di legittimare nel dominio della poetica la massima gloria letteraria del tempo. E un'altrettale vittoria spet-

il comico

il romanzesco;

l'idillico:

tava, come s'è visto, all'idillio, « l'ideale del naturalismo ». « la sola forza viva fra tanti ideali religiosi, morali, platonici », sorti artificialmente con la reazione cattolica. E nella difesa e nell' esaltazione della lingua onde la nuova letteratura si esprimeva nel suo duplice indirizzo, romantico e classico, i fiorentini, che più ne sentivano la vitalità e la capacità a perfezionarsi, prendevano la mossa e l'ispirazione a mostrare la grandezza del genio dantesco, proclamando che essa sfuggiva a qualsiasi poetica; mentre il Petrarca e il Boccaccio insegnavano tutti i misteri della lingua poetica e dello stile solenne, permettendo all'italianità sviluppatasi dall'umanesimo di riconoscersi in un sistema teorico completo e di sentirsi come una delle forze essenziali dello spirito nazionale.

le tre Corone.

Il sistema classico:

Ma il sistema classico, ben lungi dal turbarsi della marcia dell' avversario, seguì ora, come aveva fatto al primo suo avanzarsi, impavido la sua strada verso la finale sua elaborazione, ritemprando nella lotta le sue forze e cercando di volgere a proprio profitto le vittorie dell'avversario medesimo. Nè si può dire che il suo ben meritato immancabile trionfo non costituisca un titolo di gloria per il pensiero critico italiano. I principì su cui si pose, le teoriche che nel campo della poetica, stringe in sè, possono non solo esser discussi, ma anche del tutto abbattuti: e caddero di fatti. Ma essi hanno tutti i caratteri di quelle forme di pensiero, attraverso le quali soltanto il progresso è realizzabile, appunto perchè elaborate in piena corrispondenza col movimento generale della storia e con tutta l'intensità d'una vera passione. La poesia, che il medioevo aveva con Platone dispregiata o giustificata con ragioni ad essa estranee, rimessa dapprima in valore come una forma di eloquente dottrina atta a regolare la vita civile, viene finalmente legittimata dalla ragione come opera autonoma del pensiero umano, che, riproducendo e idealizzando la vita liberamente fedele all'esperienza veneranda di Aristotile, ammaestra e diletta, nelle principali e nobilissime specie del dramma e dell'epopea. Ognuna delle quali soddisferà al suo ufficio se, specchiandosi nell'Antichità con la guida suddetta, prudente e non tirannica, si uniformerà alle leggi che le sono essenziali: la tragedia svolgendosi con rigida unità di azione, di tempo e di luogo, presentando il terrificante e lacrimevole fato dei grandi personaggi della storia più infelici che scellerati nei propri errori e nelle proprie passioni, in una forma decorosa e metri-

a) poetica;

camente abbellita; la commedia, ne' modi analoghi, avuto riguardo alla diversità delle azioni umane da imitare e delle persone che vi agiscono e dei fini che le sono più peculiari, meno forse della tragedia soggetta all'essenziale condizione del verso: l'epopea, specie differente dalla tragedia, ma tutt'una genericamente con essa, con facoltà di assumere, ossequiente alle regole dal poema epico classico, la moderna impronta del poema eroico, meno sciolta del romanzo che più vincolata alle unità drammatiche. E nell'attuar queste come altre approvabili minori forme poetiche, regola infallibile la pratica degli antichi, così profondamente tesoreggiata nella teoria aristotelica per quanto s'appartiene al profilo generale e all'organica struttura, e in quella oraziana per quanto è dei particolari dell'esecuzione formale: pratica che, sempre più largamente e minuziosamente osservata nelle direttive di questi impareggiabili maestri e di tutti i più riputati maestri dell'arte, è sempre feconda di precetti a cui potrà con ugual fede ispirarsi il poeta, non contrastanti le due più elevate muse, la ragione e la natura, che l'arte degli antichi così assecondò, da divenir essa stessa ragione e natura. Nè importa qui ripetere attraverso quale formidabile lavorio di studi e di analisi, d'interpretazioni e di commenti, di sviluppi e di conciliazioni ogni punto di tale credo poetico sia stato fissato da una collaborazione, di cui non si vide mai la più vasta e compatta tra le voci discordi, taluna, come quella del Patrizi, addirittura allarmante, che pur si levarono contro l'architettura mirabile anche nella sua smagliante decorazione d'un tale edificio così schiettamente cinquecentesco.

b) rettorica;

A codesta decorazione partecipò la rediviva rettorica degli antichi con quella sua sezione dell'elocuzione, che, se non per motivi teorici, tentati tuttavia con discreto successo, almeno di fatto, uscì dai servigi prestati rinnovata e fatta quasi autonoma, essendosi, se non dimostrato, sentito o avvertito il vuoto di tanta parte del suo antico organismo. Seguace della poetica generale e della pratica boccaccesca propugnò vigorosamente l'ideale della correttezza, della armoniosità, dell'euritmia della composizione poetica, cercando di dare un valido aiuto alla stessa invenzione e imitazione, accogliendo gl'insistenti inviti a ricercare anch'essa le leggi del verisimile e i rapporti tra storia e poesia, ma nel tempo stesso spaziando con discreta libertà nell'orizzonte aperto da quelli degli antichi maestri, che più e meglio avevano abbozzato, come Longino, l'ideale della

sublimità così consono ai nuovi tempi o, come Demetrio e Ermogene, completato Aristotile. Tali indagini circa lo stile poetico, condotte secondo i vari indirizzi preparavano gli avviamenti nuovi e il terreno favorevole alla scoperta di quella fondamentale e rivoluzionaria verità che la poesia è espressione, che nella forma, non nei generi, è tutta l'arte.

c) istorica; Ancor più notevole fu lo sviluppo che ricevette l'istorica, così dalle discussioni di poetica e dagli studi rettorici come e più dallo spirito stesso del Rinascimento così pieno di storicità. Ma il guadagno maggiore fu pur sempre quello di mantener vivo il problema del nesso tra storia e poesia, così tenacemente discusso dalla poetica, e di averlo avvicinato sia pur di poco alla soluzione affermando con maggiore chiarezza possibile il carattere artistico della storia, e la sua esigenza dell'ossequio alla verità obiettiva, reale: i due argomenti dai quali, meglio approfonditi e unificati, uscirà poi la scintilla luminosa che la poesia è intuizione del vero particolare e tutta si realizza nella storia.

d) grammatica. Più abbondanti furono i frutti raccolti nel terreno della grammatica, che ebbe un compito più positivo e indeclinabile, legittimare la nuova lingua, regolarla e prescriverle il suo cammino. Quanto fu compiuto in questo campo può esser solo paragonato all' immenso lavoro di sistemazione della poetica. Tutta la nostra tradizione letteraria fu esaminata dal punto di vista linguistico e grammaticale; tutti gl'indirizzi onde avrebbe potuto essere accresciuta, arricchita, perfezionata, furono propugnati così con le più pazienti ricerche come con le più ardenti polemiche. Anche qui trionfò, sebbene validamente contrastato, il classicismo; ma il trionfo di questo era anche il trionfo del romanticismo, in quanto questi vedeva riconosciuti i diritti della nuova lingua, cioè del suo principale strumento, all'espressione di ogni contenuto in gara con gli antichi e affermata, per parte degli stessi più ortodosssi classicisti, la superiorità dell'italiano sul latino e sul greco. È si noti che, richiedendo per la prosa, come per la poesia quella del Petrarca, l'autorità del Boccaccio, e di questo esaltando i pregi e del numero e della regolarità e del ritmo, insomma di tutto ciò che costituisce il classicismo della forma secondo l'ideale ciceroniano-quintilianeo, una nuova spinta si faceva dare al riconoscimento dei diritti aristici della prosa, che i più spregiudicati teorici riconoscevano come elemento essenziale d'arte

ma soltanto per la commedia, a rivestire ogni altro contenuto poetico.

Tale il corpo delle dottrine che l'Italia elaborò per sè e trasmise oltr' Alpi alle nazioni che allora fiorivano nel loro rinascimento, e donde poi tornarono a noi per dirigere la nostra attività critica.

La critica cinquecentesca nel suo intimo moto e valore spirituale.

Guardandole ora dall'alto e nel loro complesso, o, meglio, nel loro intimo moto e valore spirituale, non si può anzitutto non rilevare che esse furono una speciale creazione nostra e rappresentano forse, dopo quella dell'arte, al cui servizio furono elaborate, la parte più rilevante del pensiero italiano. E di quell' arte medesima costituirono il più sicuro baluardo, come quelle che dell'arte legittimavano per sè stesse l'autonomia da ogni trascendenza, facendone un'attività tutta umana che poteva darsi le sue leggi e attuarsi con la propria industria, seguendo naturalmente l'indirizzo che e i primi gloriosi inizi e gli studi risorti dell'Antichità indicavano come il più ovvio e sicuro. Ma il determinar tale indirizzo era un compito tutt'altro che agevole. E pur fu compiuto esaurientemente con uno di quegli sforzi di cui sono capaci solo i popoli di razza e meglio intellettualmente organizzati. Tutta l'Antichità fu studiata con una intensità e una passione di cui non si videro le uguali: nè minore fu l'interesse con cui fu studiata la letteratura nazionale, dopo che ne furon riconosciuti il diritto alla vita e la capacità a perfezionarsi nei modi dell'antica. Che nel compiere tali sforzi, nei compiacimenti che dà la vittoria, si venisse determinando uno stato di entusiasmo si che l'apprezzamento dell'arte antica ne sarebbe stato viziato per eccesso, e lo studio dell' arte nuova soggiacesse a un formalismo spinto, non è da meravigliare. Importava che tutto il patrimonio artistico del vecchio mondo e della nazione che meglio, almeno per ora, mostrava di saperne rinnovare o emulare le glorie, fosse attratto nell'orbita d'una teoria mediante la quale interpretarlo, e penetrarne il mistero. Che altre letterature e la medievale propriamente detta non venissero a collocarsi nel fuoco di codesta teoria, è pure un fatto spiegabilissimo più che un sostanziale e troppo compromettente difetto. E la teoria fu formulata, in fine, con una lucida coscienza degli elementi essenziali del classicismo e senza calpestare i diritti degli elementi romantici, sebbene il mistero rimanesse in gran parte nell'ombra. È stato osservato che essa non ha la coesione e

la coerenza che sulle prime sembrerebbe a chi la osservi nella sua compagine così apparentemente marmorea, e così proporzionata nella struttura architettonica, così levigata nelle sue forme esteriori: col criterio della correttezza e dell'imitazione de' modelli classici sembrano contrastare i principî razionali a cui si vorrebbe ispirato il poeta, e l'ossequio a lui prescritto verso la natura. L'osservazione non corre un gran rischio di essere interamente smentita nella prova, sebbene sia da considerare tutt'altro che vano e insignificante codesto appello insistente alla ragione e alla natura, che non per altra via che per quella del classicismo tornavano a mostrare il loro volto alla mente moderna proprio in quest'epoca, che è quella di Telesio, Pomponazzi e Bruno. Ma l'incoerenza non sembra che sia tanto dannosa da minare le basi di codesta dottrina: il tarlo che la corroderà, sarà probabilmente un altro: e non è troppo arduo l'additarlo. Esso è il criterio estrinseco del modello imposto all'artista, la legge dell'imitazione spogliata del suo più intimo significato ideale. Il danno maggiore che quella teoria reca con sè, è la povertà del suo metodo critico per la valutazione dell'opera letteraria concreta. Difatti, se già al primo quarto del secolo della tecnica formale della poesia classica si raggiunse una conoscenza che andava alle più lievi e impercettibili sfumature e permetteva anche ai mediocri di riprodurla con la massima facilità e naturalezza, e dello stile poetico dei singoli artisti si riuscì a tracciare un profilo tanto caratteristico da poter esser anch'esso quasi fotografato nelle imitazioni, così nei riguardi degli antichi come de' moderni, basti ricordare il Vida e il Bembo, che elaborarono quasi nei medesimi anni le due poetiche formali del latino e dell'italiano più perfette; se a partir da quel momento si poterono via via, dalla *Sofonisba* alla *Gerusalemme,* riprodurre, fedeli alle teorie che si venivano formulando, le forme antiche nei loro generi e nelle loro specie; nè le situazioni spirituali onde sorge nell'arte il dramma, o l'epopea, nè i problemi artistici individuali, furono non dico analizzati e risoluti, ma, se non assai di lontano e da qualche raro intelletto, non intravveduti neppure: e senza risultati positivi per il progresso critico fu tentata la storia comparata e la storia letteraria e sviluppata poderosamente l'erudizione più varia, non essendo possibile uno svolgimento intimo col semplice criterio della forma esteriore e delle categorie de' generi letterari. Cosicchè nessuno dei critici

anche meglio dotati si salvò dal pronunciare giudizi individuali di superiorità e d'inferiorità addirittura eretici anche nei riguardi di coppie di poeti assolutamente incomparabili. Dal Vida allo Scaligero fu una sempre crescente apoteosi di Virgilio e un continuo deprezzamento di Omero, finchè qualche voce d'insoddisfatto della corrente ortodossia non si levò in difesa di quest'ultimo e, nei riguardi del volgare, di Dante. Più fortunato di tutti fu l'Ariosto, che, guadagnata relativamente presto una larga simpatia anche tra i dotti, oltre che tra la gente di gusto, trovò subito chi seppe trarre la dottrina aristotelica a giustificare il poema irregolare; ma, chi ben guardi, gli stessi suoi difensori teorici, non andarono molto oltre le generiche caratteristiche, oltre le qualità esteriori. Non era possibile far di più. Lo sforzo massimo era verso la organizzazione della teoria, che, non soltanto poteva dare la chiave dei misteri da svelare e dei miracoli artistici da riprodurre, ma si prestava meglio, per la sua stessa struttura, a raccogliere e concentrare in teoremi, in dogmi, quel diffuso senso dell'arte e della poesia che tutti dominava gli spiriti. Poichè quella teoria, per quanto aristotelica e oraziana, è pur sempre nella forma in cui venne rielaborata, più che un vivo e palpitante riflesso, la quintessenza di quel gusto squisito della bellezza, di quell'amore della proporzione, del conveniente, del decoroso, del levigato, che ogni singolo artista più o meno realizzava in sè. Ed essa fu così assottigliata, che parve fosse per squarciarsi il velo che la ricopriva al raggio di luce che in qualche intelletto, come nel Fracastoro, la più intima e verace bellezza poetica sprigionò da sè. Nelle loro più o meno profonde debolezze ciascuno de' maggiori teorici del secolo XVI s'impone alla nostra ammirazione per lo sforzo compiuto a potervi efficacemente collaborare. Vida, Trissino, Daniello, i Giraldi, Robortello, Maggi, Fracastoro, Capriano, Minturno, Vettori, Borghini, Muzio, Varchi, Partenio, Lionardi, Speroni, Scaligero, Castelvetro, Salviati, Summo, con le loro antitesi l'Aretino e i suoi scapigliati compagni, e il loro aristotelico contradittore il Patrizi, ed altri ancora spiriti meno unilaterali come il Gelli e il Lasca, in una storia pur così grigia e uniforme, spiccano come individualità, tra la folla numerosa de' loro seguaci, ognuno in una posizione e in un atteggiamento che permettono di riconoscerli, anche quando sostengono i medesimi principì e si volgono nella medesima direzione. La gigantesca compa-

gine delle loro regole era ormai compiuta e disposta a varcare le frontiere, con l'impronta indelebile del pensiero italiano; e, prima che di là da esse il nostro neoclassicismo si cristallizzasse per tornare a noi, già era sorta tra noi alcuna di quelle nuove parole e s'era determinata una di quelle spinte, che rivelano il progresso: la parola *ingegno,* come di facoltà onde l'arte si crea, era stata pronunziata da quello che forse più aveva piegato la mente alla formulazione d'una teoria più salda, il Castelvetro; e il gran Torquato, la gloriosa vittima del sistema che fu pur suo, aveva già spinto lo sguardo per cercare la vera via del rinnovamento, e non del tutto indarno. Assolvendo il compito affidatole dall'Umanesimo, la critica italiana della Rinascenza era già volta all'avvenire, col chiedersi se nel di dentro piuttosto che al di fuori dello spirito che la crea, non sia da cercare il motivo e la misura dell'arte.

NOTE

Per tutto il capitolo v. la nota preliminare al capitolo precedente.

p. 166 sgg. Così l'opera del Giraldi come quella del Pigna furono pubbl. a Venezia. Per tutta la corrispondente bibliografia, non che per le teoriche, E. Bertana, *La Tragedia,* in questa collez. Buone e utili notizie sull'ambiente letterario ferrarese nel cit. libro del Lazzari sul Ricci (v. ultima nota del Cap. III). Per la storia della critica ariostesca, Croce, *Probl.,* p. 438 sgg.

p. 171. B. Tasso, *Delle lettere: aggiuntovi il Ragionamento della Poesia,* Padova, voll. 2, 1733. La *lettera* al Giraldi, di piena adesione alle sue teoriche, anche in *Lettere precettive di eccellenti scrittori scelte ordinate e postillate da* Pietro Fanfani, Firenze, 1855, p. 186 sgg., volume che nella sua modestia mi è stato di qualche aiuto, e che sapientemente rinnovato potrebbe diventare quell'*Antologia della nostra critica lett. antica* che è sempre più desiderata. Sul Tasso, come su altri scrittori di cui ci occupiamo, ha tocchi sempre magistrali il Gaspary, come su tutto l'argomento sguardi limpidi e profondi il De Sanctis, a cui ci riferiremo esplicitamente più avanti.

Su Levanzio da Giudicciolo, Giuseppina Fumagalli in *Fanf. d. Dom.,* a. XXXIII, 5 (29 genn. 1911). Alla distinta studiosa dobbiamo anche l'ottimo saggio *La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel secolo XVI,* Ferrara, 1912 (estr. degli *Atti e Mem.* della Dep. ferrarese di St. p., v. XX, fasc. III), che teniamo presente per tutto il capitolo.

p. 171 sgg. Per il movimento attorno al volgare e in particolare per gli scrittori di cui ci occupiamo qui, Gelli, Lenzoni, Borghini, ecc. C. Trabalza, *Storia di gramm. ital.,* Milano, 1908, e, anche per altri riguardi, i saggi di *storia della critica petrarchesca* e *boccaccesca* in *Studi sul Boccaccio,* Città di Castello, 1905. Per gli studi danteschi la diligentissima monografia di M. Barbi, *Dante nel Cinquecento,* in *Annali della R. Scuola Norm. Sup. di Pisa* (Fil. e fil. vol. VII della serie XIII), Pisa, 1890, p. 93 sgg.

Per i *prologhi* alle commedie, lo Spingarn, p. 104, rimanda a Symonds, *Ren. in Italy*, V, pp. 124 e sgg., 533 e sgg., dove simili proteste sono raccolte. V. anche quel che dice il Gentile nella recens. dell'opera dello Spingarn, in

Giorn. st., XXXVI, p. 415 sgg. — Per il Calmo, è superfluo ricordarne il noto vol. di V. Rossi, *Le lettere di m. Andrea Calmo*, Torino, 1888.

p. 178 sg. Per la ricca letteratura della polemica Caro-Castelvetro, basterà rimandare al Vivaldi, *Una polemica nel cinquecento*, Catanzaro, 1891.

p. 180 sgg. Per lo Scaligero, seguo l'ediz. del 1561 (s. l., ma Lione). Su lui, gli scritti frequentemente citati di Eug. Lintilhac, *De J. C. Scaligeri Poetice*, Parigi, 1887, e *Un coup d'État dans la republique des lettres: Jules César Scaliger, fondateur du classicisme cent ans avant Boileau*, in *Nouv. Revue*, 1890, vol. LXIV, pp. 333-4, 528-547.

p. 185. *Il Discorso contro l'Ariosto di Filippo Sassetti* è stato per la prima volta pubbl. opportunamente da G. Castaldi nei *Rend. dell' Acc. dei Lincei* vol. XXII, fasc. 7-10 (luglio-ott. 1913).

p. 185 sgg. Sul Castelvetro, e per tutta la corrispondente bibliografia, oltre la bella monografia del Cavazzuti, *Lodovico Castelvetro*, Modena, 1903 e la mia *Storia d. gr.* (Cap. VI e VIII), Antonio Fusco, *La poetica di Lodovico Castelvetro*, Napoli, 1904, e la recente, quasi apologetica, monografia di H. B. Charlton, *Castelvetro's theory of poetry*, Manchester, 1913.

Le parole del Croce, a p. 26 nel già cit. luogo della *Critica*, a proposito del libro del Finsler. Per gli altri riferimenti ai giudizii del Croce medesimo, *Est.*[3], pp. 208-9.

p. 194. Pel *Trimerone* del Patrizio, invece che dell'ediz. della *Deca disputata* (Ferrara, 1586) di cui fa parte, e che adopero, mi giovo del testo accolto, con quasi tutti gli altri scritti riferentesi alle polemiche tasseche, nelle *Opere di* Torquato Tasso *colle controversie sulla Gerusalemme*, voll. 33, Pisa, 1821-32.

Sul Patrizio, Oddone Zenatti, *Fr. Patrizio, Orazio, Ariosto e Torquato Tasso* ecc., Verona 1895 (Nozze Morpurgo-Franchetti), cit. dal Croce, alla cui *Est.*[3], pp. 210-11 e, pel Bruno, 513-4, ci riferiamo nelle citazioni del testo.

p. 195. F. Bonamici, *Discorsi poetici nell'Acc. fior. in difesa di Aristotile*, Firenze, 1597. A. Riccoboni, *Compendium Artis Poeticae Aristotelis ad usum conficiendorum poematum*, 1591; *Praecepta Aristotelis cum praeceptis Horatii collata*, Padova, 1592; — *Poetica Aristotelis per paraphrasis explicans et nonnullas L. Castelvetri captiones refellens*, Venezia, 1584.

p. 195 sg. Per questo gruppo di ultimi trattatisti di poetica seguo specialmente le diligenti esposizioni del Saintsbury.

p. 196 sg. Pel Summo, che aspetta anch'egli uno studio, seguo i *Discorsi poetici dell'eccell. sig.* Faustino Summo *Padovano* (« Ne' quali si discorrono le più principali questioni di Poesia, et si dichiarano molti luoghi dubi et difficili intorno all'arte del poetare secondo la mente di Aristotile, di Platone e di altri buoni auttori »), Padova, 1600.

Per altri suoi scritti, v. i luoghi opportuni.

p. 198. I principali documenti della polemica sulla Canace, nel t. IV delle *Opere di m.* Sperone Speroni degli Alvarotti, Venezia, 1740. Sullo Sp., la nota a p. 143 del capitolo precedente.

p. 198 sg. Per la polemica dantesca, il *Dante nel Cinquecento* del Barbi, già cit.

p. 199 sg. Per la ricca letteratura delle controversie sulla *Gerusalemme*, basterà rimandare al Vivaldi, che fu de' primi a occuparsene con molta ampiezza, nell'op. *La più grande polemica del 500* (*pro e contro la « Liberata » e il « Furioso »*), Catanzaro, 1895, e poi di nuovo nei *Prolegomeni ad uno studio completo sulle fonti della G. L.*, Trani, 1904, e all'ultimo (oltre la Fumagalli) che se ne occupa, il giovane studioso Cartesio Marconcini, in un'eccellente monografia su *L'Accademia della Crusca dalle origini alla prima edizione del vocabolario* (1612), Pisa, 1910, alla quale anche rimando pel Salviati, e in genere per tutto il movimento critico fiorentino precruschiano qui tracciato con molta finezza e con la più completa informazione. Anche sul pensiero critico del Tasso in particolare, fiorisce una ricca letteratura: ma mi basterà aggiungere ai saggi che

cita lo Spingarn, quello inserito da A. Belloni nel t. II della *Miscellanea di studi critici pubbl. in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli* (Firenze, 1907, pp 1-79), sul *Pensiero critico di T. T. nei posteriori trattatisti italiani dell'epica*, sebbene si riferisca, come mostra il titolo stesso, alla fortuna di quel *pensiero*.

p. 202 sgg. Per i documenti che si riferiscono alla polemica sul *Pastor fido* e su essa, il cap. V della monografia di V. Rossi, *Battista Guarini ed il Pastor fido, Studio biografico, critico con documenti inediti,* Torino, 1886, diligente nell'esposizione quanto prudente nell'apprezzamento; e le pagine del De Sanctis, *Storia,* II (Napoli, 1903), p. 197 sg.

p. 205. De Sanctis, *Storia,* II, p. 194 sgg. per lo svolgimento degli elementi romantici nella letteratura.

p. 209 sgg. Ho presenti, e sarebbe superfluo il notarlo, le importanti pagine (211-220) dell'*Interchapter IV* del II vol. della *History* del Saintsbury, con le quali in genere consento, essendo ispirate a una grande simpatia per il pensiero critico italiano di questo periodo.

CAPITOLO QUINTO

La poetica classica e la critica dell'acutezza nel secolo decimosesto.

L'operosità critica del Seicento si manifesta in modi e atteggiamenti così nuovi rispetto a quelli assunti nel secolo precedente, da dar l'impressione che si sia avverato anche un radicale rinnovamento, anzi un vero e proprio rivolgimento delle idee e dei principî direttivi. Il Cinquecento vi offre lo spettacolo d'uno sforzo vasto, continuo, progressivo che, sotto la guida di Aristotile e d'Orazio, schiere compatte di spiriti sostengono con vivo ardore e ferma disciplina nel supremo intendimento di strappare al vetusto e rinato classicismo il suo grande segreto artistico e realizzare così tanto nella creazione poetica quanto nella coscienza teorica l'ideale di bellezza che dà l'impronta all'età. La costituzione delle nuove tavole della poesia è il sogno d'ognuno, critico o poeta qual sia, nè si può dire che il gran secolo si chiuda senza coronare codesto sogno di qualche ramoscello d'alloro: anzi, un codice completo d'arte poetica, in cui le glorie della poesia moderna riflettono i propri bagliori fusi o confusi con quelli dell'antica, viene elaborato per essere trasmesso prima o poi, direttamente o indirettamente, a tutta la colta Europa. Ora, al contrario, non più ordinate falangi verso un'unica meta; ma quanti intendono alla poesia e alla letteratura, sembrano avanzarsi ognuno con una sua audacia alla scoperta di altri punti di vista donde volgere liberamente lo sguardo verso nuove vagheggiate forme di bellezza: e ognuno sembra aver veramente, come crede, spezzate le vecchie catene, e salire agile col suo proprio gesto il colle luminoso dell'arte e della scienza. Basti ricordare — per uscir subito di metafora (siamo in un secolo che può attaccarne facilmente il gusto malsano) — alcuni tra i più notevoli critici dell'età e tra i titoli più caratteristici delle opere loro. Dai *Ragguagli di Parnaso* del Boccalini, ond'essa si apre in quanto può aver di più nuovo, alla

Il carattere generale e la cerchia teorica della critica secentesca:

Ragion poetica del Gravina, che la chiude superandola in parte e per certi rispetti inaugurando l'età successiva, è un passar quasi tumultuoso di figure e scritture, che sembrano non aver in comune se non la smania d'una bizzarra quanto rivoluzionaria novità. In quelle *anticrusche* e *considerazioni*, in quei *progimnasmi e pensieri*, con que' loro *occhiali* e *cannocchiali*, in tante *acutezze* e *sfogamenti dell'ingegno* e *arti di ben concettare* e *vagli critici* e *pinacoteche*, i Beni, i Tassoni, i Fioretti, i Minozzi, i Tesauro, i Villani, i Pellegrino, gli Stigliani, i Dell'Epifania, gli Aprosio, gli Eritreo, per tacer de' meno rumorosi Pallavicino, Mascardi, Perrucci, Chiabrera, Bartoli, Cebà, Grandi, Battista, Bonifacio, e della turba infinita de' *ragguaglisti* di Parnaso, ci si annunziano quasi tutti come novatori più o meno sbrigliati e ardimentosi, più o meno insofferenti delle regole e dell'autorità degli antichi, esploranti quasi da specole eccelse orizzonti ignoti ai predecessori. E, certo, la diversità del tono dei loro discorsi, la stessa ricercata singolarità dei titoli sventolati come bandiere di battaglia dal fronte delle opere loro, possono indicare che nella tradizione letteraria e del pensiero critico un cambiamento s'è determinato, nuovi virgulti sono spuntati sui rami secchi della vecchia poetica. La salda fede estetica nella imitazione dei modelli che domina il movimento critico cinquecentesco, sembra venir meno sotto l'irrompere d'uno sfrenato individualismo; il moralismo pedagogico cedere alle licenziose brame della sensualità e delle meravigliosità stupefacenti; la ferrea disciplina dell'arte infrangersi nei capricciosi giochi dell'intelletto e della immaginazione. Nè il fenomeno, in quanto sia da ritenere effetto d'un processo di decomposizione o di esaurimento in cui fossero impegnate le forze spirituali del tempo, può sorprendere chi consideri a quale sforzo immane si era sottomessa la vita nella Rinascita per riaffermare la propria umanità e la propria libertà. E, d'altra parte, il continuo allargarsi della cultura per virtù delle cresciute relazioni tra stato e stato e della stessa forza d'espansione dell'italianità; l'intensificarsi dell'erudizione che, proseguendo senza freno nelle vie umanistiche già battute con tanto successo dai cinquecentisti, andava preparando la formazione di quei monumenti onde soprattutto si doveva gloriare il Settecento per opera del Muratori e de' suoi non piccoli nè pochi seguaci; gl'influssi che già si venivano risentendo dell'attività letteraria d'altri paesi d'Europa e primamente della Spagna « sull'oratoria sacra,

indisciplinata ricerca del nuovo;

l'allargamento della cultura, le conquiste scientifiche, e i primi influssi stranieri;

sul dramma e, per esso, sulla commedia dell'arte e sul melodramma, sul romanzo, sulla lirica, e finalmente, sullo stile in genere »; le superbe conquiste che il pensiero veniva facendo nel campo sperimentale e speculativo, sembra che non potessero non dare alla critica letteraria propriamente detta un qualche impulso a cercarsi direttive nuove, una scossa che le svegliasse un desiderio, un bisogno di rinnovamento onde intonarsi, almeno, all'evoluzione della società e della vita intellettuale tutta, non senza determinare al tempo stesso nella coscienza critica la fede o, meglio, l'illusione che tanta dottrina e tanto lume di cultura non fossero per dare ai moderni il diritto di misurarsi con gli antichi, e sentirsi figli più svelti e più forti dei loro padri lontani. Non senza motivo la storia di tali *querelles*, che ha in ogni età il suo capitolo, si appresta ora a scrivere quello che sembra il più vasto e drammatico di ogni altro, lumeggiando tutti gli aspetti e le caratteristiche della varia superiorità de' moderni quasi in ogni campo dello scibile, delle arti, della letteratura, della poesia e della storia.

l' illusione del progresso sugli antichi e la rivolta contro di essi;

Più sensibili ancora sono i segni del mutamento che realmente avvenne, e in modo più profondo che nelle idee e in altre attività, nella sfera del gusto; dico del gusto non come criterio direttivo della critica, come senso cioè o sentimento dell'espressione poetica, ma di quello che accompagna e condiziona la stessa creazione artistica e ne è anzi quasi la linfa vitale, di quella singolare disposizione, cioè, degli spiriti a cogliere e vagheggiare la vita e la realtà in un momento, ritmo e rilievo speciale; nè importa discorrere qui nè quali ne siano state le cause, se di cause può trattarsi in tale argomento, nè in che tale mutamento consistesse: è troppo noto, del resto, come all'ardore tranquillo onde il Cinquecento cercò e splendidamente attuò un classicismo geometrico, solenne, puro, sereno, subentrasse ora una passionata e incomposta voglia dello sfarzo, del teatrale, del pittoresco, dell'arguto, di ciò che insomma è stato chiamato barocchismo e secentismo, e che meglio può essere definito col Croce, per quel che spetta alla letteratura e in ciò che essa ha ora di più vivo, vero e caratteristico, « sensualismo e ingegnosità ».

le modificazioni del gusto;

Ed è precisamente a tale situazione nuova dello spirito italiano che corrispondono alcune nuove parole in cui ha rilievo il progresso filosofico dell' età in quanto tocca la poetica e che designano insieme la parte essenziale di ciò che veramente

nuove parole: *ingegno, gusto, immaginazione, fantasia, sentimento*;

ebbe di nuovo il pensiero critico secentesco. *Ingegno, gusto, immaginazione, fantasia* e altre simili, sono parole che appaiono ora o acquistano voga per la prima volta o in un significato del tutto nuovo, a esprimere i nuovi punti di vista onde la poesia cominciò a essere riguardata. Troppe naturalmente, poichè la scienza cerca l'unità nel principio e nel metodo di spiegazione del reale; ma, senza dire che il tumulto stesso delle osservazioni che esse sintetizzano, complicando il problema « ne facevano sentire il peso e le difficoltà », pur nei loro vari significati, spesso tra loro contradittorii, tendevano e in parte riuscirono a unificarsi, provando così che si riferivano tutte a un fatto medesimo. L'avviamento era dato da un principio d'interpretazione non più solamente estrinseca del fenomeno artistico, principio della cui necessità vedemmo già balenar l'idea alla mente di Torquato Tasso. Sia l' ingegno o il gusto, la fantasia o il sentimento la facoltà che produce la bellezza artistica teorizzata sugli esemplari antichi e nuovi dalla poetica cinquecentesca, sempre il bello, l'arte, la poesia sembrava ora si dovessero riferire a un'attività nella quale si rivelassero la loro origine e la loro natura e a cui fosse perciò anche da ricorrere per il canone direttivo del giudizio. Ma rimarrebbe in un grande errore chi ritenesse che questi onde il Seicento esplorò le misteriose vie dell'arte, fossero più che vaghi e incerti tentativi, o, peggio, che fosse finalmente scoperto e attuato il criterio organico, costitutivo della nuova critica. Essi certamente rappresentano una fase nuova nello svolgimento del pensiero critico, sono anzi la prima di quelle fasi che la poetica classica doveva attraversare per compiere la propria dissoluzione: e in questo senso costituiscono progresso. Cristallizzata in dogma, la teoria dell'imitazione soggiace ora, nell'organismo di tale poetica di cui è quasi l'anima, il nucleo sostanziale, a una revisione dal punto di vista dell'*ingegno*, che è appunto la parola che, usata più frequentemente, meglio anche corrisponde al concetto fondamentale che quelle varie nuove parole si sforzavano di esprimere: l'arte, quell'arte che la poetica classica ha schematizzato, teorizzandone le forme ideali, è un'industria, un giuoco, una virtù dell'ingegno; mediante questa virtù codeste forme ideali e quant'altre se ne escogitino secondo il loro ritmo di svolgimento possono essere realizzate, riprodotte, moltiplicate in un manto nuovo e sempre più ricco di bellezza, quanto più è

il nuovo punto di vista onde fu riguardata la poetica classica ancora imperante,

varia e ingegnosa la bravura dell'artefice. Qui anzi, su questo aspetto della creazione artistica concentrò e accentuò il suo sforzo la critica secentesca. Ma appunto per questo, per tutto questo, l'antica cerchia teorica non può dirsi che venga oltrepassata: la poetica classica mantenne ancora il suo impero sovrano anche sulle menti che si sentivano più libere, consentendo tuttavia quegli sviluppi che le nuove tendenze artistiche richiedevano, e però anche le più matte scorribande che siansi mai viste nel terreno della critica, ma che si avrebbe torto di considerare, pur con la simpatia che a noi moderni possono ispirare tali irrequietezze, come vere ribellioni di spiriti nuovi e agitatori consapevoli di un più alto e vero ideale. E come la più fresca e viva sorgente di poesia e d' arte fu dischiusa alle attonite brame del Seicento dalle ispirazioni di quelle che furono le forze creative più deste e libere, un gusto inesauribile della sensualità plasticamente fantasticata e la sottile, accanita ricerca del concetto brillante e sorprendente, così la teoria generale della poesia e delle forme poetiche, rimanendo sostanzialmente la medesima, fu naturalmente mossa a esprimere dal suo seno stesso una dottrina particolare dello stile poetico che, rispecchiando fedelissimamente il carattere di quelle ispirazioni artistiche, ne porgesse insieme la giustificazione teorica e il criterio valutativo. Il che non le riuscì soverchiamente difficile, poichè già nella teorica aristotelica dello stile, che divenne così la trama principale del novissimo pensiero critico, era il germe di quel concettismo che, già sporadicamente ma coll'identico processo inveratosi, come vedemmo, nel Cinquecento stesso, dominò e unificò i vari e spesso apparentemente opposti indirizzi svoltisi entro la sfera del movimento che dà il carattere essenziale al nuovo secolo, cioè del marinismo. Nella sola teoria aristotelica della metafora *(Arte rett.,* III), in cui « si afferma che l'imparare facilmente è cosa dolcissima, e che a questo scopo risponde nel modo più efficace la metafora, la quale dà insegnamento e conoscenza per via del genere (*μάθησιν καὶ γνῶσιν διὰ τοῦς γένους*) col mettere in mostra le relazioni fra due cose diverse », la rettorica secentesca trovò compendiata tutta sè stessa e le fu assai agevole, alla luce e sotto l'azione degli esempi concreti dell' arte contemporanea e con l' estro che il movimento generale delle idee e dei gusti doveva averle svegliato, trarsi fuori da quel nucleo e organizzarsi compiutamente, con discreta coerenza

e gli sviluppi della rettorica aristotelica:

anche ne' suoi principî più pericolosi. Posto che « la metafora è cosa pregevole per sè stessa, perchè *insegna* e *diletta* », la misura della bellezza, l' essenza sua stessa, non era più un mistero per alcuno: bastava « accumulare e complicare le metafore » per « accrescere e intensificare il diletto e l'insegnamento »: nè si può dire che non fosse un ragionar da buoni loici. « In modo analogo alla dottrina della metafora, venivano intese e svolte quella della invenzione, composizione, elocuzione e ritmo. Se tutte queste parti erano, non già semplici mezzi d'espressione, ma ricchezze: come non esser grati allo scrittore, che le trattasse con esuberanza o le offrisse in maggior profusione? ». Qui il sensualismo e l'ingegnosità, che pervadono animandole le forme più fresche e direi quasi più proprie dell' arte secentesca, e particolarmente della marinistica, trovavano la loro teoria poetica e la loro critica. Ma se delle due *tendenze* più accentuate nel Marino, la *sensuale* e la *ingegnosa* (o, secondo la parola del tempo, *concettosa*), solo « la prima poteva essere artisticamente feconda », perchè « la contemplazione della sensualità, per povera che fosse (comparativamente parlando), si presentava pur sempre come qualcosa di pieno e di significativo », laddove l' ingegnosità, consistendo « in un *atto pratico*, nella *finzione* di un pensiero e di un sentimento, in un gioco, nato e coltivato negli ozi della vita cortigiana e accademica, e diretto ad ammazzare il tempo col solleticare l'intelletto senza veramente esercitarlo e nutrirlo nella ricerca e osservazione del vero », doveva di necessità riuscire un *vuoto teoretico*, la critica, viceversa, si foggiò più su questa che non su quella, teorizzandola in speciali trattati, per la ragione assai semplice della maggior resistenza che offre sempre la parte più intima ed essenziale della poesia a esser penetrata dall' occhio del critico: il carattere più rilevante dell' arte parve invece la concettosità, essa il modo artistico in cui meglio l'altro elemento, il sensuale, di cui pur si avvertiva la presenza, aveva potuto esser reso oggetto di poesia. E il procedimento stesso dell'arte orientò e spinse la critica verso questo sistema. Infatti, se « l' ingegnosità secentesca ora è fusa nell'arte come adeguata espressione della voluttà e della galanteria, ora sta da sola . . , in generale, via via che si procede innanzi in quel secolo, l'ispirazione voluttuosa si va perdendo e l' ingegnosità prevale, e diventa sempre più sofistica e arida »: il che è largamente

sensualismo e ingegnosità;

dimostrato da quanto accadde a Napoli, dove, tra il 1660 e il 1690, « si sviluppò *un secentismo del secentismo* ». Quella secentistica fu, insomma, e non soltanto nei riguardi della lirica, poichè quasi ogni forma d'arte fu pervasa allora dal concettismo, la critica dell'acutezza; fu l'applicazione della stessa poetica classica riguardata dal punto di vista dell'*ingegno*. Ma qui è da ricercare pur sempre, molto o poco che sia stato, il vero progresso che codesta critica realizzò sull'età precedente in quanto appunto si volgeva nella sua considerazione dall'oggetto al soggetto, dai modelli all'attività che li crea, si faceva, cioè, soggettiva, con quella consapevolezza, s'intende, che il criterio logico costruttivo ancora immaturo, poteva consentire maggiore. Sentirsi effettivamente critica e organizzarsi come tale, esplicarsi in modo autonomo, come atto puro, era di tempi ancora molto, ma molto lontani.

critica del l'acutezza.

Una delle più diffuse e meno discontinue correnti letterarie del secolo, per entro cui sembra che abbia cominciato a soffiare con maggior impeto lo spirito di ribellione al passato o alle novità troppo ardite, è formata dalla serie di quelle opere che, con termine appropriato alle finzioni in cui consistono, si chiamarono *Viaggi di Parnaso,* per la poesia, e *Ragguagli di Parnaso,* per la prosa, o in maniere consimili secondo la moda d'allora. Sulla struttura e lo svolgimento di tali finzioni, le cui origini risalgono al Quattrocento e forse anche più addietro e le cui ultime manifestazioni toccarono i primi del secolo decimottavo, l'erudizione moderna — messa già sulla via dai secentisti medesimi, quali l'Eritreo, che a proposito del Boccalini ricorda, con felice intuizione del processo formativo de' *Ragguagli,* i nomi del Franco e del Caporali — s'è esercitata assai volentieri, e con una diligenza degna al certo dell'argomento, che è di quelli che meglio si prestano a dare un'idea vivace dell'ambiente, dei gusti e delle tendenze d'un'età, avendo esse sodisfatto, in quella loro particolar forma, al bisogno, più o men fortemente sentito in ogni epoca di cultura, di « esporre in modo arguto concetti morali, politici e letterari, elogi o satire di persone e di cose ». Ma appunto per questo si può dubitare che codesta stessa erudizione sia stata egualmente bene inspirata quando a tutte o a talune di cotali finzioni ha voluto porre accanto il nome o la qualifica di *critica letteraria.* Io credo che anche questa volta si sia commesso l'abuso tanto frequente di designare con

I *Viaggi* e *Ragguagli* di *Parnaso*: critica o parodia letteraria?

la parola *critica* ogni movimento di pensiero, ogni nuova corrente d'idee che abbia una cert'aria di opposizione o di rampogna al passato, e con l'altra di *critica letteraria* qualsiasi elucubrazione o commento o polemica che abbia un pretesto nella letteratura o in una determinata opera letteraria: abuso che pel Seicento è da ritenere ancor meno giustificato così nel primo come nel secondo caso, sebbene non si possa negare che la revisione critica della vecchia scienza e della vecchia filosofia abbia avuto, tra il Cinque e il Seicento, più che un avviamento, una funzione talvolta, come nel Campanella, nel Bruno e nel Galilei, veramente risolutiva. Ma le invenzioni dei *Viaggi* e delle *Notizie di Parnaso* recano in sè tutt'altra impronta. La loro radice è pur sempre in un conato artistico, qualunque fosse il loro intendimento pratico. E da questo punto di vista, infatti, le hanno considerate storici e critici di maggior levatura, quali il De Sanctis e il Croce. « Niente di organico e vitale — ha scritto quest' ultimo — venne fuori dalle tante composizioni che presero a soggetto il Parnaso. E la cosa è naturale. I mondi immaginari hanno fecondità estetica, quando vivono nell'animo umano, sia per effetto della religione o di altra tradizione, sia come spontaneo e irresistibile prodotto del nostro bisogno di foggiare e vagheggiare una realtà superiore e diversa da quella che abbiamo innanzi nella vita quotidiana. Altrimenti, non che ad ispirazioni serie, non possono dare luogo neppure alla satira e allo spiritoso piacevoleggiare; perchè la satira e lo scherzo, per essere efficaci, debbono rispondere a cose cui, non credendo noi, gli altri almeno credano, e le abbiano in qualche riverenza; tanto che interessino anche noi. Ma quale significato avevano per gli uomini di quel tempo e Apollo e le Muse e il Parnaso e l'Ippocrene e il Cavallo Pegaseo, e tutto il resto? Quelle, che furono già mitologie, erano diventate semplici metafore e forme di linguaggio. Pigliare sul serio le metafore, farne oggetto di commozione lirica o di rappresentazione drammatica, era, proprio, trattare le ombre come cosa salda. Scherzarvi e satireggiarvi intorno, doveva riuscire di necessità una freddura. Verranno ancora momenti storici o condizioni sociali e morali in cui poeti e scrittori sospireranno commossi agli splendidi Dei dell' Ellade, e Federico Schiller comporrà *Die Götter Griechenlands,* e il recentissimo filosofo-poeta Nietzsche i suoi brani di prosa calda e immaginosa. Ma codesti ritorni

sentimentali non erano roba di quei tempi. Tutt' al più, la materia mitologica poteva dare luogo, allora, a un umile prodotto artistico, a una parodia letteraria, diretta appunto contro i pedanti, che si compiacevano in quelle frigide invenzioni per manco di cervello. Motivo tenue, e presto esaurito. Senonchè pedanterie e freddure sono produzioni inevitabili delle letterature di tutti i tempi, e prevalenti nei periodi di decadenza; come accadde in fatto delle figurazioni del Parnaso, che furono coltivate e ammirate quando la letteratura italiana scendeva la sua china ». Viceversa, chi ha voluto guardare — come, tra gli altri, un recente storico del Seicento — quelle figurazioni dal punto di vista della critica letteraria, non ha saputo pel Boccalini, meno ancora che per i suoi molti imitatori, rilevare, non dico la posizione e l'atteggiamento suo di critico, ma un pensiero, un'osservazione, un giudizio che si manifesti sorgere dalla sua coscienza teorica dell'arte e della critica. Noi tuttavia crediamo di non poterci esimere dal parlare dei *Ragguagli di Parnaso,* non solo perchè, come s'è detto, illuminano l' atmosfera ideale in cui si sviluppò il vero pensiero critico secentesco, ci servono come di sfondo; ma anche perchè accompagnano del loro mormorio satirico, della loro maldicenza polemica lo sviluppo delle nuove manifestazioni artistiche, quali, p. es., il poema epico, il romanzo e la lirica marinistica, dimostrandocene la varia fortuna; e, finalmente, perchè in taluna di queste composizioni meglio ispirata, come quella del Cortese, il motivo poetico incarna un *concetto critico* ben determinato e rilevante per se stesso come prova non di un metodo critico, ma di una mentalità capace di apprezzare l' importanza di una data corrente artistica in contrasto con le vecchie teorie ancor dominanti; mentre, in tal altra, dove l'arte è nulla, come quella dell'Errico, si spiega una visione critica ben definibile e abbastanza consapevole.

Tr. Boccalini (1556-1613) e i suoi *Ragguagli di Parnaso,* 1612 e 1613

E cominciamo pure, *honoris causa,* dal Boccalini, che è anco per altri riguardi una delle figure più spiccate e caratteristiche di quel triste periodo della vita italiana. Della sua esperienza pratica e della conoscenza delle dottrine politiche e dei mali del suo tempo, che sono i tratti più salienti della sua cultura, non che della rettitudine del suo carattere e della bontà del suo temperamento morale, è notevole documento il *commentario* a Tacito, in cui sa smascherare le deformazioni che del pensiero di questo grande andava perpetrando l'ipocrisia

imperante, sebbene anch'egli fosse ormai accomodato a pagare il tributo della sua rassegnazione all' ineluttabile destino dell' immane ruina d' Italia. E da Tacito muove per esortare i connazionali, troppo sviati dietro le frascherie poetiche, al cibo salutare della storia, che vagheggia severa, senza ornamenti, nuda, come la filosofia, tutta e solo verità, fonte di prudenza, giudicando non perfetti quegli storici, come Livio, Cesare, il Varchi, il Giovio, il Comines, che si diedero troppo pensiero dell' eleganza e dell' eloquenza del racconto, ed esaltando al contrario con Tacito, il Machiavelli e il Guicciardini, che pur satireggia, con un espediente ormai famoso, per la lunghezza eccessiva de' periodi. Ma la sua cultura si estende anche alle letterature straniere, delle quali è informato sino al punto da fornirci, non solo brevi tratti o giudizi su scrittori tedeschi, inglesi, spagnuoli, francesi, ma note comparative delle varie indoli degl'ingegni oltremontani, come quella pur proverbiale sui Tedeschi, che si dicono aver il cervello nella schiena, mentre gl'Italiani l'hanno sulle spalle: e l'altra sugli Spagnuoli, nei quali vede regnare « la molta apparenza e l'infinita sostanza, la vanità e la sodezza ne' suoi maggiori estremi » (II, IV). Ancor meglio informato appare della letteratura del suo paese, così antica come moderna, e moltissimi sono gli scrittori e le opere anche fuori del terreno della pura letteratura, a cui allude e che contrassegna con qualcuno de' suoi mezzi satirici.

contro le deformazioni del classicismo

Ma la cerchia teorica, donde spicca i suoi frizzi e motteggi, resta pur sempre quella della poetica classica, sebbene si oda spesso protestar contro le regole e affermare l'autonomia della creazione artistica. Il suo pensiero diciamo pur critico si formò e fissò tra lo scorcio del decimosesto secolo e lo schiudersi del decimosettimo, quando quella poetica compiva il suo processo di cristallizzazione, rafforzando — ma non fu questo l'unico risultato — la pedanteria letteraria e attaccando tale contagio alle polemiche che ardevano attorno ai capolavori prodotti dall'estremo Rinascimento, mentre il secentismo si avanzava a gran passi. Tutta la parte morta di questo rumoroso movimento, tutte le incrostazioni della declinante mentalità italiana e i primi segni della sopravveniente decadenza il Boccalini avvertì e dispregiò deridendoli: e noi aderiamo plaudendo alla lotta ch'egli combattè contro la pedanteria, il grammaticismo, l'accademismo, il mercantilismo della stampa, lo spirito

adulatorio o litigioso, il plagio letterario, l'ignoranza, l'immoralità di tanta parte della poesia, il letteratismo delle donne, la cui « vera poetica è l' aco e il fuso », gli stravizi dell' arte nuova, e gli altri innumerevoli vizi che deturpano le lettere e la vita tutta del secolo di cui egli vide la triste aurora. Ma che perciò? Quelle che egli colpiva dal suo osservatorio morale, erano le degenerazioni, gli eccessi delle tendenze con cui il suo spirito stesso si moveva. Le radici della sua cultura erano nella dottrina poetica elaborata dal Cinquecento: quello il suo credo artistico. Più che un innovatore, egli è un conservatore ribelle alle vecchie e alle nuove deviazioni da quel sano e puro classicismo in cui erano le glorie della nostra letteratura. Come saggio della sua ribellione alle regole della poetica classica è stato ed è ancora ammirato e fa il giro delle antologie il Ragguaglio (I, XXVIII) in cui Aristotile, ammanettato dalla guardia de' poeti alemanni, è condotto dinanzi ad Apollo a scagionarsi dell' accusa di avere osato prescriver le regole dell'arte poetica, per le cui violazioni il Castelvetro aveva giudicato « il dottissimo ed elegantissimo poema della *Gerusalemme Liberata* » non « degno di esser posto tra le opere eccellenti de' limati scrittori della biblioteca delfica ». Ma, lasciando di osservar per la storia che nè il Castelvetro meritava di esercitar l'ufizio odioso commessogli da Apollo nè il Tasso di difendersi sostenendo d' aver « con molti sudori e con infinite vigilie. . . . composto il poema della sua *Gerusalemme liberata,* nella tessitura del quale solo avea ubbidito al talento che gli aveva dato la natura e all'ispirazione della sua serenissima Calliope », poichè nè l'uno aveva giurato nel verbo aristotelico nè l'altro vi aveva resistito almeno ne' modi che il Boccalini determina, il *Ragguaglio* si risolve invece in una difesa di Aristotile, e la poetica negata per un verso viene poi affermata per un altro. Aristotile infatti, tutto tremante, si giustifica dicendo « ch'egli non avea scritte le regole dell'arte poetica col senso che dagl'ignoranti era stato dato poi, che senza osservar i precetti e le regole pubblicate da lui non fosse possibile che poema alcuno avesse la sua perfezione: ma che solo per altrui facilitar l' arte del poetare avea mostrata la strada che lodevolmente avevano camminata i più famosi poeti »: scoperta che, sia o non sia apparsa una novità quando ne ripetè il succo il Manzoni, non era affatto una scoperta, risonando tutta la seconda metà del

Cinquecento di proteste di simil genere: al tempo del Boccalini questa era una posizione ormai oltrepassata per le menti critiche più elevate. D' altra parte, nella confessione ch' egli mette in bocca ad Aristotile alla fine del *Ragguaglio* (« gl'ingegni elevati dei poeti poter compor poemi di tanta assoluta perfezione, ch'altrui avrebbero potuto servir poi per regole e leggi degne di essere osservate » : cosa già rilevata dal Daniello sino dal 1536) si ha la riprova della fede che il Boccalini, tra tanto suo gridare contro i pedanti, serbava nei modelli classici proprio come ogni buon cinquecentista.

mantenimento de' vecchi principî;

Nè i principî positivi da lui professati diversificano da quelli che erano a base del classicismo. Egli vuole che con l' ispirazione poetica vada congiunta *la cognizione dell' arte* (I, XXVII); e in omaggio a tale principio fa che il Petrarca perori dinanzi ad Apollo l'ammissione in Parnaso del suo seguace don Angelo Grillo, « delle buone lettere il più soave, il più terso ben limato e purgato scrittore, che in questi tempi abbia l'italiana sua poesia lirica . . . in questo secolo particolarmente, nel quale affatto essendo mancata la buona scuola dei Guidiccioni, dei Bembi, del suo dolcissimo monsignor Giovanni della Casa e di tutti gli altri osservantissimi poeti italiani, nei moderni altro per l'ordinario non si vede che certa naturalezza di vena abbondante, senza la sodezza di que' precetti poetici, che ai letterati dissimili fanno parere i versi da un ingegno nato poeta cantati all' improvviso, da quei che i virtuosi al natural talento della poesia avendo congiunto lo studio dell'arte, con la severa censura di una perpetua fatica limano al lume della candela (II, XIV). Vuole la letteratura informata ai più puri principî morali e non frivola e l'arte castigata, quale appunto si ammira nel « modestissimo » Petrarca; nè può abbastanza meravigliarsi « come la sfacciatezza di alcuni vergognosamente lascivi poeti moderni tant' oltre sia giunta, che fino abbiano ardito di servirsi delle buone lettere, santamente introdotte nel mondo per seminar le virtudi tra gli uomini, per altrui insegnar l'uso di sceleratissime libidini e la pratica di ogni vizio più detestabile » (ib.): e mette piacevolmente in burletta, di contro all'austerità ed altezza del pensiero platonico o alla delicatissima tragicommedia del Guarino, le « villanelle » napoletane, e i « broccoli » del Tansillo, e la vuota abbondanza de' poeti italiani, e le « fave » del Mauro, il « forno » del Casa, « le ricotte » del Varchi, i « borzac-

chini spagnuoli » (allusione allo *Stivale*) del Marino (I, xxxi). Nel brillante *Ragguaglio* XCVIII della I Centuria, dove fa che Dante sia aggredito da una masnada di letterati che gli pongono i pugnali nella gola e gli appuntano gli archibugi nei fianchi minacciandolo di morte se non riveli il vero titolo del suo poema, « se veramente lo chiamò commedia, tragicommedia o poema eroico », e si salvi per il soccorso prestatogli « dal gran Ronzardo: principe de' poeti francesi », il quale, messo alle strette rivela finalmente il nome degli aggressori (il Cariero, Jacopo Mazzoni e un terzo rimasto sconosciuto: Castravilla?), combatte evidentemente l'applicazione de' canoni della poetica elaborata dall' estremo Cinquecento al divino poema; ma egli è ben lungi dal negar fede alle definizioni e classificazioni dei generi letterari. In « un parallelo virtuosissimo tra la poesia italiana e latina » che fa fare ad alcuni poeti italiani e latini, l'Ariosti sostiene che gl'italiani cedono ai latini nel verso eroico « grave per la maestosa lingua latina, pomposo e sommamente risonante per l'eccellenza della legatura de' dattili con gli spondei: ma che nella poesia lirica » sia tra essi « piuttosto uguaglianza che superiorità; e che nella satira gl'italiani tanto si erano avanzati che ne' sali delle cose piacevoli, nella mordacità delle materie gravi, nella facilità di spiegare i concetti loro di gran lunga aveano superati i latini ». Nella sfida che ne nasce, Giovenale si ritira davanti al Berni, poichè « l'eccellenza di tutta la poesia satirica sta posta non nell'aver ingegno ardito, spirito vivo, talento maledico, sali acuti, facezie graziose e motti pronti, ma nella qualità dell'età nella quale altri nasce, perchè ne' secoli grandemente corrotti sopra modo feconde sono le vene de' poeti maldicenti, e l'età sua punto non può paragonarsi con la moderna, tanto peggiorata, infurbita, intristita ». E Apollo si quieta soddisfatto, dichiarando « che, se ben Giovenale cagliava, non ci rimetteva dell'onore, nè faceva azione indegna di onorato cavalier poeta; perchè non temeva l' ingegno del Berni, ma i suoi tempi corrotti, troppo disuguali da quelli di Giovenale »: arguta soluzione del confronto come satira del costume, ma completamente errata dal punto di vista critico.

metodo umanistico;

Nè il metodo del Boccalini nell'interpretazione dell'opera d'arte s'allontana da quello che propugnò e adottò la rettorica umanistica professata dal Rinascimento. Apollo rifiuta l'offerta fattagli dal Vellutello del suo *Commentario* sopra il canzoniere

del Petrarca, in cui quegli sosteneva che « si era affaticato di altrui mostrar l'occasione nella quale il sonetto era stato composto e che appresso avea fatto conoscere la vera significazione delle parole e palesato il concetto del poeta », osservandogli che « egli amava quei commentatori de' poeti, che al lettore scoprivano l'artificio usato dall'autore nella tessitura del poema, che mostravan in quai cose stava posta l'eccellenza del verso, quali erano i colori, quali le figure e le altre bellezze poetiche » (I, XXXV). Il Tasso, creato da Apollo con moto proprio « principe poeta e gran conestabile della poesia italiana, » perchè ogni giorno più « e nel verso eroico e nel lirico, e nella prosa e ne' versi, e nella poesia e nella filosofia » si rendeva ammirabile in Parnaso, invaghendo Apollo stesso « della soavità del dire, della novità de' concetti, della facilità della vena e dell'amenità dell'ingegno », fa rimaner « sua Maestà e le stesse serenissime muse grandemente . . . meravigliate come dalla spensa di quel fecondissimo ingegno abbia potuto cavarsi l'inesausta moltitudine di tanti elegantissimi concetti, conditi con le più eleganti frasi e modi soavissimi di dire » (I, LVIII).

dissoluzione e progresso: Eppure è tutta in questa specie di rilievi la parte positiva del pensiero critico del Boccalini, con la quale egli affermava in atto quel che negava o combatteva in teoria. Comunque, negare non basta per superare: le negazioni astratte, assolute non hanno avuto mai la capacità di far progredire la scienza. E al progresso della poetica classica e al rinnovamento vero, reale del pensiero e del metodo critico, più del Boccalini, che, per altro, non si propose neppure di far della critica letteraria, giovarono proprio quei pedanti che egli in blocco combatteva, in quanto essi svolgendo e applicando nelle estreme conseguenze la poetica aristotelica, ne affrettavano la dissoluzione, senza dire che parecchi di essi, come s'è visto, penetrarono i principî aristotelici più a fondo di quel che il Boccalini non sapesse immaginare. Rispetto ad essi, che sentirono, vissero, direi quasi, il proprio sistema, il Boccalini appare un ritardatario, uno a cui sfuggiva tutta la grande importanza di quel conato collettivo di centinaia di spiriti seri onde uscì la poetica classica: e anche nella disanima dell' opera d'arte resta a parecchi di essi di gran lunga, come s'è potuto facilmente vedere, inferiore. Altro che parlare di rinnovamento della critica e del metodo critico nei riguardi della lettera-

tura! Il De Sanctis aveva in brevissimi tratti scolpita l'immagine e segnata la posizione del Boccalini nella storia dell' arte e della critica italiana: non c'era che da rettificare l' errore circa la morte, errore che naturalmente non è da addebitare a lui, ma all'erudizione del tempo in cui egli scrisse le poche righe che ci avrebbero risparmiato un sì lungo discorso sopra un argomento quasi inesisteste, se fossero state ricordate da chi si è occupato del Ragguaglista di Loreto, e con le quali ci affrettiamo a concludere. « La scienza può esser solitaria; l'arte dee avere a sua materia un mondo plastico e vivente, di cui è la voce . . . . Ora ci è un mondo ipocrita e inquisitoriale, dove la vita religiosa e sociale fuori della coscienza è meccanizzata e immobilizzata in forme fisse e inviolabili. L' arte intisichisce, priva di un mondo libero intorno a sè. Chi vuol comprendere la differenza de' secoli, legga i *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini, l' ardito commentatore di Tacito, caduto sotto il pugnale spagnuolo. Il suo Parnaso, che succede al mondo ariostesco e al dantesco, è di nessunissima serietà, e rimane una semplice occasione, una cornice, dove inquadra pensieri, stizze, frizzi, allusioni, allegorie, senz'altra unità o centro che il suo ghiribizzo. È un mondo sciolto in atomi, senza vita e coesione interna. La critica, priva di un mondo serio, in cui si possa incorporare, si svapora in sentenze, esortazioni, sermoni, prediche, declamazioni e generalità rettoriche, tanto più biliosa quanto meno artistica ». Il che, peraltro, non c'impedisce affatto di riconoscere nei *Ragguagli* del Boccalini un qualche germe di progresso, una certa virtù rinnovatrice. Solo è da distinguere che questa non è da cercare nei vaghi spunti di critica letteraria, ma in quel tanto di vitalità che il libro contiene in sè, come espressione arguta e spigliata, in gran parte nuova, di un mondo d'idee fluttuanti in uno spirito abbastanza franco e sveltito nell'osservazioue più o meno profonda della realtà circostante; in quel carattere, cioè, di novità e di modernità quasi giornalistica in cui è anche il segreto della sua grande fortuna, e dell' influenza grandissima che egli esercitò per oltre un secolo sulla forma dell'attività critica non soltanto in Italia, ma anche in Europa e specialmente in Inghilterra, dove, tradotto da Henry Cary sino dal 1656, lasciò qualche traccia di sè nella prosa degli esseisti del primo settecento, e in Francia, dove ne risentì gli effetti persino il Boileau.

Gli imitatori del Boccalini.

Visto nel suo complesso e nel suo generale sviluppo il movimento d'arte e di pensiero costituito dai *ragguaglisti* e da quanti altri in forme diverse, così di poesia come di prosa, possono essere considerati imitatori del Boccalini, scorre per quasi tutto il Seicento nella medesima direttiva teorica e critica, se così possiamo chiamarla, tracciata da lui; di intima adesione, cioè, anche se non confessata o inconsapevole, alla poetica e al sistema del classicismo, e di reazione più o meno violenta alle nuove forme d'arte, quali il romanzo e la lirica marinistica, in cui meglio si rilevano i caratteri del secolo e in cui, relativamente alla decadenza generale della letteratura, maggiori furono i guadagni realizzati dallo spirito poetico. È pertanto nel suo carattere dominante un movimento di regresso più che di progresso, come accade in generale di tutti quei movimenti che si esauriscono nella negazione, nella ribellione, senza compiere alcuno sforzo per comprendere la parte positiva che in qualsiasi manifestazione artistica, sia pure in scarsa misura, non può non esserci. E, ciò che conferma tale carattere regressivo, l'opposizione è manifestata nella maggior parte dei casi in modi schiettamente secentistici, talvolta viziati dal più feroce concettismo, ed è sostenuta da cultori di quelle medesime forme d'arte, i romanzieri, ad es., che sono prese maggiormente di mira. Nessuna maraviglia se anche il metodo critico potè nel suo intimo processo di raffinamento subire un arresto come di smarrimento.

in modi di carattere poetico e letterario:

Prima che nella forma del *Ragguaglio* divenuta poi tradizionale, quasi stereotipa, puro meccanismo, l'imitazione boccaliniana, almeno ne' suoi più notevoli rappresentanti, riallacciandosi talvolta ai precursori medesimi del caposcuola (il germe della finzione era proprio nell'aria), si manifestò in modi alquanto diversi, tutti di natura prevalentemente artistica e anche e forse perciò nei riguardi della critica, con risultati meno scarsi. Particolarmente degni di rilievo in tale proposito — a tacer dei capitoli giocosi di Nicola Villani, delle cui idee critiche avremo da occuparci più innanzi, e del *Maritaggio delle Muse* (1625) e della *Poesia maritata* (1632) del Riccio, che sono imitazione di un'imitazione — ci sembrano il *Viaggio di Parnaso* (1621) di Giulio Cesare Cortese, già ricordato, e *Le Rivolte del Parnaso* (1620-25) di Scipione Errico. « Analizzando sommariamente i vari ingredienti del poemetto [del Cortese] — crediamo dover nostro lasciar qui, senz'altro aggiungere, la parola a uno

G. C. Cortese (1575?-1621-7);

che in tale argomento, e non in questo soltanto, è specialista in tutti i sensi — ne noteremo, anzitutto il concetto *critico*, ch'è veramente tale, e non già un luogo comune, come nel Caporali. È noto che in quegli anni, per opera principalmente del Cortese, e del suo amico Basile, sorgeva in Napoli una letteratura dialettale, reazione dello spirito locale del vecchio Regno, e dell'antica città greco-bizantina che ne era divenuta capitale, contro la poesia antica e ufficiale d'Italia, irradiantesi dalla Toscana. Col suo poemetto, il Cortese vuole giustificare e celebrare l'ingresso in Parnaso della poesia napoletana. A questo interesse regionale se ne aggiunge un altro, più largo, perchè quella giustificazione si risolve, in sostanza, in una vigorosa difesa della libertà e indipendenza dell'arte [qui si, esempio forse unico in tutto il Seicento, è di fatto superata almeno in un punto la cerchia della poetica cinquecentesca] contro le barriere convenzionali. Rispondono a siffatto concetto critico le liete accoglienze, che il buon Dio Apollo fa al Cortese; il contrasto di questo coi poeti toscani, che si maravigliano di vedere in Parnaso « un uomo di Porto »; l'appoggio che egli trova nel Berni e nel Caporali; il paragone tra la fredda commedia toscaneggiante e le spiritose facezie della recente maschera napoletana del Pulcinella, la prima delle quali provoca la condanna, e le seconde l'alta approvazione di Apollo: « o Pulcinella, che tu sii benedetto! . . . ».

e la sua giustificazione della poesia dialettale;

Noiosissimo narratore nel romanzo, pure di derivazione boccaliniana, *Le guerre di Parnaso* (1643), dove prende ancora di mira lo Stigliani, parodiando nel tempo stesso la *Guerra di Fiandra* del Bentivoglio; commediografo infelice così nelle *Rivolte* già nominate come nelle *Liti di Pindo* (1634), dove rinnova la battaglia contro il suo avversario autore del *Mondo Nuovo*, deliberatamente dimenticato nelle *Rivolte*, ove son passati in rassegna tanti altri poeti epici; marinista non de' peggiori per qualche motivo realistico sviluppato senza visibile abuso di metafore e di vivezze, l'Errico merita, quanto il Cortese, un rilievo speciale tra la turba di cui ci stiamo occupando, non già per modernità e tanto meno per profondità d'idee critiche, ma perchè porge in sè un esempio abbastanza tipico delle caratteristiche di cui il novello pensiero critico secentesco si veniva rivestendo secondo la direttiva da noi accennata. Teoricamente la sua mentalità critica è più o meno dogmaticamente stretta alla poetica classica; praticamente si

S. Errico (1592-1670),

move con l'arte contemporanea. L'impostatura e lo scioglimento delle *Rivolte*, che è la migliore e più complessa espressione del suo pensiero, ci dicono senza incertezza il suo credo poetico. — Nessuno de' moderni ha saputo risolvere il problema del poema eroico meglio di quel che seppe l'antico Omero. A ragione Calliope rifiuta ogni lusinga di matrimonio, ben felice di rimanersene col suo cieco divino, rendendo libere le sue sorelle di scegliersi tra i maggiori pretendenti di lei quello di cui ciascuna è innamorata: Urania il Tasso, Talia l'Ariosto, Melpomene il Trissino, Erato il Marino, e liberando se stessa dai fastidiosi corteggiamenti del Bracciolini, col farlo nominare sacerdote di Diana Efesia. Gli altri pretendenti innumerevoli non sono neppur ammessi al cospetto di Calliope. — Non si potrebbe essere più rigidamente ortodossi. — Eccellenti ciascuno nel dominio dell'arte cui presiede la Musa della quale soltanto ebbero le grazie, riuscirono tutti qual più qual meno difettosi, pur nei loro lodevoli sforzi, come cultori dell'arte cara a Calliope. Il Trissino p. es., ha il merito d'esser stato il primo a comporre in volgare « sotto le regole antiche » un poema epico, ma « troppo scrupoloso in imitare Omero », l'imitò « in quelle cose, che son più goffe », come nei lunghi ragionamenti de' guerrieri, che violano la legge del verisimile (p. 75); l'Ariosto, se merita lode, anzichè biasimo, per aver « spregiato quelle scrupolose superstizioni che par che nella poesia abbia posto Aristotile », a « far l'opra più dilettevole », mise « senza giudizio alcuno in poema teorico (che sempre grave e modesto esser deve) certe parole basse, et ridicole », e amori indegni e satiriche invenzioni (pp. 79-80); il Tasso è respinto per essersi mostrato incostante nell'amore verso Calliope col mutare il poema cedendo alle vane e ingiuste « opposizioni degli avversari » (p. 84); il Marino, del cui annunziato poema dell'*Adone* Erato profetizza « che sarà molto bello, ma perchè il suo stile è molto florido et vago, non haverà quella gravità, che si ricerca nell'epopeia » (p. 15), è congedato aspramente, come maledico e ignorante grande non essendosi vergognato di « comparar l'Ariosto che fece un poema, unendo favole d'armi e d'amori, come più parve a proposito il capriccioso ingegno di mediocre scienza dotato, al Tasso, che delle più recondite scienze adorno compose poema, nel quale la Teologia, la Filosofia, la Rettorica, la Poetica in un vago, et maraviglioso ordine adorne et congiunte si vedono » (pp. 106-7); il Bracciolini è preso garbatamente in giro,

e la sua critica aristotelica dell'epica,

perchè il suo poema « è molto pieno di ciglia: tutti i suoi Heroi fanno le cose col ciglio », e per altre imperfezioni (pp. 109-10). E Omero in un impeto di lacrimoso sdegno contro il temuto abbandono di Calliope, si dà vanto, tra l'altro, d'aver posto nei suoi « le regole d'un perfetto poema, alla cui perfettione nessuno è stato bastante arrivare » (p. 114). — Tale il centro critico su cui si svolge l'azione delle *Rivolte*. In altre scene apprendiamo che le idee dell'Errico non sono meno ortodosse per quanto concerne la drammatica. — Apollo, che si accinge ad ascoltare dal Caporali la lettura di quegli svariati memoriali di accademici, di dotti, di principi, della Crusca, dell'Università dei Poeti, di Marte, che il Boccalini mise in voga, si duole che « Lope di Vega con una moltitudine di spagnoli *sia andato* a perturbargli il cervello domandando che le tragedie et Comedie loro fossero degne dell'immortalità, ancorchè non fossero conforme li precetti d'Aristotele ed altre leggi Poetiche, che l'altre nationi osservano », e costringendolo a forza (« il privilegio concesso a forza non vale », osserva il Boccalini) a concedere « che il tempo dell'attioni invece dello spatio d'un giorno, possa esser il termine di trecento, o quattrocent'anni: la scena non fosse in loco determinato, ma tutto il mondo: et nel medesimo tempo fosse hor camera secreta, hor pubblica loggia »; ma non senza qualche compiacenza conclude col dire che, quand'ebbero spinto l'audacia a chiedere « che in una scena s'introducessero due persone, che si parlassero da due remotissime Città, come se uno fosse in Napoli, et l'altro in Milano, e pur discorressero tra loro in scena », egli, scagliando loro contro quattro dei suoi più pungenti strali, li costrinse a fuggire (pp. 35-6). — Ma l'Errico non è un dotto sopravvissuto: è uomo del suo tempo, e ama la sua cetra. Perciò, pur non menandogli buone tante vanterie e lamentele, come quella d'esser da tutti saccheggiato, esalta come poeta lirico il suo Marino, come quello « a cui tanto deve la poesia Toscana, havendola infiorita, e riccamata d'argutezza di concetti, di vaghezza di traslati et di gentilezza in esprimer gli affetti specialmente amorosi, che niun altro più. Et qual sia la sua virtù unica al mondo, si può vedere da questo, perchè gli altri invaghiti di suoi rari carmi volendo imitare la stravaganza del suo dire pomposamente florido; cadendo nello stile insipido, han fatto la prova d'Icaro, et di Fetonte » (p. 14). E con altrettanta coscienza dei vizi del secentismo, ad Erato, che seguitando le

e della drammatica del tempo;

il suo marinismo

lodi esagerate del Marino chiama lo stile del Preti « un piccol ruscelletto » in confronto di « quell'oceano di suavissima ambrosia » che è quello del Marino, Urania contrappone alla modestia onde il Preti esplica « gli eventi et affetti d'amore », le poesie del Marino che « sono una sentina di vitij, un abisso di lascivie, portando indegnamente alla luce quell'opre, che la natura c'insegna a coprire con l'ombre della notte: e forse — le dice apertamente — più costui ti piace per le sporchezze che manda a penna » (19). Nè con minore abilità Calliope prega il Caporali di avvertire i suoi pretendenti « che con Metafore et Metonimie non le confondano il cervello con chiamarla animata neve, o viva selce; non le facciano le girandole di liquide perle, e di liquefatti argenti; et di molli rubini, et di teneri diamanti, di terrestri stelle et gemini soli, et d'altre simili baie, perchè essa li manderà via tutti senza ascoltarli » (p. 29): ordine che il Caporali eseguirà, sebbene i poeti ammessi all'udienza non siano « di questa pasta, perchè queste parolette metaforiche et metonimiche spropositatamente collocate l'hanno gl'Idilianti di questo tempo, che con la provisione di due animati zaffiri et di due liquefatti diamanti subito s'imbarcano alla via di Pindo » (p. 29). — Con questo primo vero seguace del Boccalini la letteratura secentesca fa il suo ingresso nel terreno proprio della critica letteraria senza troppo occultare la sua predominante tendenza a esprimere il mondo della sensualità e dell'idillio, ma col duplice rischio dell'oscenità e del concettismo; e vi entra, non in opposizione della letteratura precedente, di cui anzi appare, come nel Marino lirico, una prosecuzione, se anche arricchita e abbellita nei suoi aspetti formali, e con l'ossequio dovuto alla letteratura antica che la moderna pur nelle sue più eccelse manifestazioni, specie nel campo del poema eroico, non è riuscita a superare se non in alcuni particolari formali, non avendo saputo tradurre in atto e con perfetta coerenza e fusione le teorie che in essa furono riconosciute, ed essendo anzi caduta, come pel caso dei poeti drammatici spagnoli, in vere e proprie aberrazioni e follie, allorchè ha voluto allontanarsi dai suoi venerandi modelli. Una posizione, come ognun vede, assai singolare per la sua determinatezza, per lo stretto rapporto con la critica anteriore, di cui appare un immediato avanzamento, e per la possibilità in cui par mettere l'osservatore di intuire i procedimenti dell'arte, e che difficilmente vedremo superata anche da critici più acuti, più colti e di gusto più sano e sicuro che l'Errico non sia.

antisecentistico:

esempio di critica secentesca innestata alla poetica del classicismo.

Imitatori del Boccalini nella forma del vero *ragguaglio:*

Per quanto riguarda tutta la schiera dei *ragguaglisti*, su cui questi con le sue *Rivolte* esercitò una grande influenza per aver contribuito a render popolare la forma del *ragguaglio* inaugurata dal Boccalini, è facile infatti vedere come la concretezza critica dell'Errico è già disciolta e si torna a prediligere la satira boccaliniana del costume letterario, delle esteriorità della vita intellettuale e sociale, delle predilezioni poco giudiziose nel coltivare questa o quella forma letteraria, con questo e quell'intento pratico, degli atteggiamenti più superficiali, senza mai o quasi mai mirare non diremo all'opera d'arte in sè, alla sua intimità e genesi spirituale, ma almeno alla sua espressione stilistica formale.

F. Strada (1572-1649),

Per questo rispetto una delle poche eccezioni è in un certo senso proprio il primo che per ordine di tempo ci si presenta, Famiano Strada, il quale può esser considerato un imitatore del Boccalini, perchè nel *Momus,* una delle sue *Prolusiones academicae* (1617), descrive quel che accadde « in senatu poetarum Cl. Claudiano tertium et Torquato Tasso consulibus ». Dottissimo gesuita, retore consumato, storico di valore, fu forse il primo a denunziare il già dilagante secentismo, di cui fa una diagnosi per la esteriorità esattissima e di cui addita la principal causa nella decadenza dei tempi, notando come « la gonfiezza, il rumore, l'artificiosità, la vana pompa, la ricercata sottigliezza, onde compiacevansi gli scrittori contemporanei, si riscontravano pure ne' costumi del tempo, nella moda di vestire, negli ornamenti della casa ». Contro il secentismo del costume e dell'arte lo Strada afferma la *poetica* che si suol chiamare *de' gesuiti,* ma che in realtà non è se non la stessa poetica classica resa più rigida nel suo moralismo senza esser spogliata d'un certo spirito estetizzante e messa al servizio della letteratura educativa. Codeste *Prolusiones* si aggirano ancora attorno ai tradizionali problemi dell'oratoria, dell'istorica e della poetica nel duplice loro aspetto del contenuto e della forma; ma ben si sente come l'interesse più vivo dell'espositore sia rivolto ai vizi dell'arte contemporanea, l'oscenità e il concettismo, verso il quale non si mostra così implacabile, come verso l'altra, assai più pericolosa, per la sua stessa esteticità: « carmen obscenum — nota — non est usque adeo exlex, atque expers artis, quin aliquid in eo poetici operis agnoscam » (p. 130): osservazione che rischiara la posizione dello Strada meglio che non faccia un lungo discorso. Antonio Abati,

e la « poetica de' gesuiti »;

A. Abati (✝ 1667);

l' « abate delle vivacità e delle arguzie » come fu chiamato, ne' suoi *Ragguagli di Parnaso contro i poetastri e partigiani delle nationi* (1631), letti dapprima agli Umoristi di Roma (e divisi in due parti, l'una in prosa, l'altra consistente in un sermone in terza rima), si scagliava contro i poeti del tempo con queste preziose argutezze: « più compongono che compunghino, non hanno vena che venal non sia, non hanno spiriti che spirar non facciano, traboccano fogli e non misurano ritmi, . . . spillan più rime di fonte che di fronte; e le lor poesie tutte hor dell'Iliade più lunghe, hor de numeri Piatonici più oscure, son parti senza concetto, peso senza bilancia, fabriche senza archipenzolo, arena senza calce ». Meglio forse nelle *Frascherie* (1651), in cui rifuse la parte sostanziale di codesti *Ragguagli,* e che sono un misto di prose e di versi, dove « si notomizza in tutti i gradi di persone un Corpo fantastico di rito figurato in Idea » (pref.), l'Abati, la cui ingegnosità satirica non fu senza efficacia sull'arte del Rosa, suo amico, tratta questioni attinenti alla critica letteraria, come quella specie di storia della satira, che offre nel *fascio II,* e dove non mancano giudizi assennati e qualche profilo ben riuscito come quello di Giovenale, il quale « imitar non devesi nelle oscenità licentiose; ma nel resto la sua dittione è epica, il suo metro numeroso, i suoi motivi peregrini, i suoi enthimemi forti, e le sue riprensioni dolcemente con la purità Romana congiunte. Egli solo fra i Latini formò l'Idea della satira; seguì i precursori; ma calcò sentiero distinto da' medesimi, e più acconcio a precorrerli scrisse ultimo, ma fu il primo nello scriver meglio; e meglio in somma d'Horatio poteva dire quei versi: *Libera per vacuum* » ecc. (p. 127). Vi si sente, almeno, vigile un certo senso critico non più esclusivamente formale, ma dello svolgimento intrinseco del genere. Ma il Seicento spunta anche qui, facendo dire all'Abati che « la difficultà della satira si fa maggiore in questo Secolo, in cui oltre la cresciuta gravità dello stile, e l'inserimento dell'eruditioni più folte, s'è trovata anche da buoni Poeti una più ingegnosa maniera nel Ridicolo, mediante le forme, e gli equivoci, ne' quali gli Antichi della nostra lingua non hebbero, nè talento nè lume » (p. 122). Più stretto al genere di cui fu caposcuola il suo amico e collega in una missione diplomatica, Girolamo Brusoni, « il più originale romanziere del Seicento, sebben traduttore di romanzi francesi », come lo chiama

G. Brusoni (1619-?);

un suo eccellente illustratore, l'Albertazzi (p. 105), nei suoi *Ragguagli* (1541) prese di mira, più che le opere, le persone, filosofi, grammatici, letterati, storici. « Antimarinista e avverso ai *bisticci*, agli *equivoci*, alle *frivole arguzie*, alle *metafore rappattumate* a *grottesco* e a *ventura*, agli *spiriti*, come li chiamavano allora, egli ci appare dissoluto nello stile e nell'arte altrettanto che nell'animo. Licenzioso ma *regolato dalle convenienze e dal decoro*, scrittore adatto tanto alla sacrestia che alla galera, non perde mai il contegno » (p. 105). Così l'Albertazzi: il quale, rammaricandosi giustamente di veder anche nel romanzo gl'Italiani rassegnati a servire, mentre i nostri romanzieri non erano in genere da meno de' loro compagni francesi, esclama: « Che pena per noi veder uomini d'ingegno italiano intenti solo a ricercare *se lo stile era uniforme, se i concetti frizzanti, se gli episodi non oziosi, se le peripezie inaspettate, se i personaggi serbavano il decoro, se i concetti erano coniati sull'incude della lor propria officina* » (p. 107). Ma era la poetica del Seicento, in cui tutti sostanzialmente si trovavan d'accordo, anche quando si combattevano, o che smentita nei propositi e nelle polemiche riappariva pienamente attuata nelle opere! Poetica rigidamente classica, ma anche dischiusa e flessibile a tutte le aure della nuova primavera secentesca! Nello stesso anno in cui uscivano in luce quelli del Brusoni, che erano però stati scritti per gran parte in gioventù, venivano dal fecondo Parnaso italiano i Ragguagli del Briani, che, a dire del Foffano (p. 175) « colla meschinità della invenzione e il lusso delle citazioni ha guastato il genere », e quelli tanto più importanti di Ferrante Pallavicino, o meglio una lettera in forma di *Ragguaglio di Parnaso* che fa parte del suo *Corriere svaligiato*. Il noto marchese piacentino, ex canonico e calvinista, che fu decapitato in Avignone, « perchè », come dice l'Albertazzi (p. 92), « apostata scampato alla forca, perchè libellista politico e romanziere autore della *Taliclea* », prendeva di mira specialmente appunto « i romanzi italiani, pasticcini inzuccherati al di fuori e di belle apparenze ma dentro vuoti vuoti ». E in un' altra lettera del medesimo *Corriere*, considerandoli riguardo alla lingua e allo stile: « li barbarismi », diceva, « le improprietadi, li errori distemperano talmente con varia dettatura e con ortografia volubile questa favella, che temo debba farsi barbaro un sì perfetto linguaggio ». E chiamava il suo il secolo delle fra-

Briani;

F. Pallavicino (1615-1644);

scherie. Forse anche per questo *L'anima di Ferrante Pallavicino* intitolavasi quel caratteristico dialogo che usci a mezzo il Seicento e che il Marchesi molto opportunamente riprodusse alla fine del saggio di cui ci gioviamo, perchè « è, per quanto incompleto, un luminoso quadretto della nostra vita civile e letteraria *del tempo*. I romanzieri sono ancora in fiore, ma ormai hanno stancato, nauseato il pubblico; gli storici son quasi tutti bugiardi e adulatori; i poeti « son trattati da pazzi ». Pochi eran gli autori « stimati ». La critica non doveva esser di molto buon umore! I medesimi lamenti, su per giù, del Pallavicino circa l'*imbarbarimento* della lingua e dello stile, come altri già mossi dal Boccalini (ma decadenza era anche il far morir di fame i buoni poeti e far scialacquar altri da dozzina) contro altri aspetti della nostra decadenza, ripeteva un altro romanziere e segretario d'Apollo, Antonio Santacroce, alcuni anni dopo. Piccanti son quelle delle trecento lettere-decreti, onde consta la sua *Secretaria d'Apollo* (1653), in cui a don Chisciotte e a Buovo d'Antona è dato incarico (purtroppo, invano!) di mettere in prigione tutti gl' imitatori del Biondi, e al Biondi di raccogliere in Parnaso quanti più romanzi moderni gli fosse possibile e che *non contenevano se non sogni* d'alcuna utilità, per accendere di gran fuochi al solenne ingresso in Parnaso di Giovanni Barclay, l'acclamato autore dell'*Argenis*. Nè la satira del Santacroce risparmia i critici e i commentatori. Apollo bandisce al mondo il disgusto di Tacito per i tormenti a cui è sottoposto da traduttori e interpreti e agli storici consiglia di non legger neppure l'*Arte historica* del Mascardi, perchè prolissa e confusa. Ma più significativo per le teoriche professate dal Santacroce, è il lamento contro gli scrittori *licenziosi*, che, messa in non cale l'autorità degli antichi, « si vantano di non conoscere regola più obbligatoria del capriccio ». Ancora contro i romanzi due degli ultimi più notevoli ragguaglisti del secolo, Gregorio Leti e Carlo Celano, e contro la mancanza d'originalità, già denunziata dal Santacroce, l'ultimo di essi, Gian Francesco Loredano, ripetevano le loro querimonie. In un *Processo della critica* che fa parte dei *Segreti di Stato* (1667) del Leti, il noto autore degli *Amori di Carlo Gonzaga* (1666) e dell'*Italia regnante*, venivano espulsi dal Tempio della Gloria i romanzieri *venditori di ciuffole.... favellanti da spiritati*, ed erano condannati al fuoco i loro romanzi *per le freddure che portavano*. Ma in codesto *Processo* non i soli romanzatori

A. Santacroce, 1653.

G. Leti, 1667.

erano colpiti, sì bene tutti i « Mercadanti falliti nella fiera delle lettere » (p. 10), distinti e rappresentati con le più salaci e colorite espressioni e i bisticci di moda, appo i quali, « se si discorre di Poetica... Virgilio è un Maron senza sale: Ovidio ha il naso arsurato: Lucretio non porta alcun lucro; Lucano non ha luce che basti: Claudiano zoppica, Silio è d'esser taciuto, Statio è retrogrado: il Tasso ha molto valore: il Ciampoli inciampa: il Testi non ha capo nè coda: il Petrarca è duro: il Bracciolino non ha forza: l' Achillini non è un Achille: il Chiabrera è una Bandinella che non fa primavera: lo Strozzi s'è affogato nelle lagune: il Marino non ha sal di giudicio », e chi più n'ha più ne metta. Respinta tutta l'infinita turba di tali ignoranti e mestieranti, furono ammesse nel Tempio le varie scienze: « la *Poetica* fece il suo ingresso plausibile con *maniere novelle, ma dell'antiche forme* del *Poetare imitatrici sicure*. Conduceva seco le tre Principesse sue figlie l'Epica, la Lirica, e la Drammatica ». E qui segue una personificazione secentistica sì ma vivace di tal genere e delle loro forme, ispirata al credo classico ritemprato al fuoco delle estasi novelle: « Le ottave Amazzone valorose havean del virile, e niente perciò del molle ma con passo quadrato si avanzavano intrepide benchè tal'una colla poppa troppo scoperta si esibisse lussureggiante; ma dalla disciplina corretta o rimettevasi in fila ordinata, o restava recisa dall'Ordonante » (pp. 32-3). Così, con tanti sonettacci, restavano esclusi gl'innumerevoli romanzacci, « vivezze che muoiono quando nascono come gli Efimeroni: Ampolle di fiato gonfie che si dissolvono con un soffio; Stille di maggio che si cangiano in Ranio di Tedio. Rose d'un giorno che spuntate appena languiscono, spine d'uno stelo che non porta mai alcun frutto » (pp. 35-6). E il processo si chiude con una lunga sentenza o *Decreto,* in cui sono condannate tutte le forme svariatissime della vuotaggine del secolo così bene inorpellata come quella dell'autore. Nelle *Lettere e Ragguagli di Parnaso,* raccolti dall'editore Bulifon sotto il titolo di *Avanzi delle poste* (1677), perchè l'autore aveva finto di aver comperato dagli uffici della posta una novantina di lettere non recapitate, di cui sessantaquattro provenienti di Parnaso e però intitolate *Ragguagli di Parnaso,* il Celano teneva una via di mezzo, da una parte inveendo contro gli « sciocchi romanzi che, con laide e sognate vanità, appestano gli animi dei giovani ed attossicano anche l'honestà delle donne » (R. XXX),

C. Celano, (1617-1693):

dall'altra esortando i giovani a ridersi « di questi cervelli storpiati, che non sanno dar passo senza le stampelle dell'antichità... pappagalli di Pallade » (lett. I). Finalmente contro la mancanza d'originalità segnatamente ne' romanzieri aveva non senza un qualche diritto protestato nei suoi *Ragguagli di Parnaso* inseriti nelle *Bizzarrie accademiche* (1638-1684) l'acclamato autore della *Dianea,* felicemente inventando che una perquisizione in casa del Marino, di cui certi suoi *scherzi geniali* o *concetti,* avevano elevato improvvisamente a rivale, aveva dimostrato che, se il grande caposcuola aveva esso pel primo rubato, aveva saputo rubar bene! Nè la litania dei Ragguaglisti, a voler rimanere entro la sfera delle idee del Seicento (poichè è noto come il genere si estinguesse, assunti altri atteggiamenti, e non del tutto ingloriosamente, nel secolo successivo col Gigli, l'Amenta e, in certo senso, col Gozzi), sarebbe qui veramente terminata, chè altri minori, il palermitano La Farina, il lucchese Torcigliani, il Nali, perfino il grande mecenate del tempo Carlo Emanuele I, seguitarono la tradizione boccaliniana, a cui non mancò qualche imitatore d'opposizione, come il Ruggeri, che per mandato d'un discendente del Trissino in una *Trutina* (1622) era sorto in difesa della *Sofonisba.* E ragguaglista può esser considerato anche quel curioso frate Francesco Fulvio Frugoni, che nel suo pesantissimo romanzo *Il Cane di Diogene,* al tomo quinto intitolato *Il tribunale della critica* (1689), ove finge che il cane assista a processi contro i letterati rogati dallo Scaligero, sferzava il secentismo dei contemporanei sfoggiando concettini e metafore; che, da quell'eccellente retore qual era, si esercitava a parodiare (lui!) il secolo mostrando in quale fiorito stile avrebbe scritto alla propria bella, se l'abito gli avesse permesso di far all'amore: che ne' suoi *Ritratti critici* (1669) non aveva alcun ritegno di confessare di stimar più un'ode, un'ottava, un verso di questo o di quel poeta contemporaneo, grande e piccolo, « che tutta la Commedia di Dante »!

G. F. Loredano (1606-1661); altri minori; F. F. Frugoni, 1689.

Tale era la critica di codesti ragguaglisti di Parnaso, che ci ha costretto a un così lungo discorso per l'importanza che le è stata attribuita. Certo, importanza ha, ma, com'è si è visto, nella massima parte negativa, se la si consideri in sè, e non come indice d'un aspetto della cultura e degli atteggiamenti mentali di tanta parte dei letterati del tempo. Tranne il Cortese e l'Errico, nessuno dell'innumerevole schiera si può dire

Valore complessivo della critica dei ragguaglisti di Parnaso.

che si sia posto veramente un problema essenzialmente critico. E se tra tanta superficialità di osservazione si rileva qualche sguardo serio ed acuto, ciò che risalta di più è la parte esterna, più appariscente della decadenza dell'età, quella che doveva saltare anche all'occhio più miope: quasi nessuno, traune quei due, vide almeno in parte, in iscorcio, o sospettò che vi fosse un tenue rivoletto di linfa vitale: tutti poi o quasi tutti guardarono attraverso le lenti della poetica del classicismo, spesso appannate o appena rischiarate in qualche momento dalla scarsa luce dell'arte nuova. Dov'è lo spirito di rivolta, di ribellione al passato? il soffio agitatore del rinnovellato pensiero? Querimonie distillate attraverso il filtro delle stesse deformazioni intellettuali contro cui si sgocciolavano. Ma la critica, osservasi, si sveltiva, si faceva più leggera, più arguta e discorsiva, si volgeva dalle astruse e lambiccate teoriche verso la concretezza delle forme poetiche, il profilo dei singoli artisti, le loro abitudini morali, i loro artifizi, le loro smorfie, la loro vana ricerca del nuovo e dell'originale. Ciò riferito ad altre manifestazioni del pensiero critico secentesco, può essere in parte vero, e avremo occasione di constatarlo più avanti: lo è meno per questa famosa corrente che move dal Boccalini e, nell'indirizzo prevalso lungo il secolo, spira gli ultimi aneliti col Frugoni. Nè può esser diversamente, poichè il metodo non si affina nella chiacchiera lamentosa e arcigna, l'attitudine non si perfeziona nel vuoto teorico, nell'inerte e ossequiosa indifferenza verso il problema che la poetica cinquecentesca s'era sforzata di risolvere, e dalla cui meditazione soltanto un qualche raggio di luce poteva essere sprigionato. Perchè il metodo è la scienza stessa nel suo farsi, nel suo divenire.

S. Rosa, (1615-1673) e la letteratura satirica e giocosa considerata nei riguardi della critica letteraria:

Identiche osservazioni occorre fare nel riguardo di tutta quella del pari abbondante letteratura satirica e giocosa del Seicento che prende di mira la poesia contemporanea nei modi onde si manifesta, nei motivi che l'ispira o meglio nell'ambiente morale in cui tristamente sembra svilupparsi. Si veda la più notevole espressione di codesta letteratura, le *satire* di Salvator Rosa, « che pure, » dice il De Sanctis, il quale già per tale rispetto le aveva accoppiate ai *Ragguagli* del Boccalini, « sono salvate dall'oblio per la maschia energia di un'anima sincera e piena di vita, che incalora la sua immaginazione e gli fa trovare novità di espressioni e di forme pittoriche felicemente condensate » (II, 209). Allusioni frizzanti alle più strampalate méta-

fore de' suoi colleghi di Parnaso, disapprovazioni della frivolezza o dell'oscenità dei soggetti da essi cantati, indignazioni e apostrofi contro i cruscanti, i plagiari, e tutte le altre smascherature delle colpe morali e letterarie dei poeti, e le esortazioni a loro rivolte ond'è costituita la lunghissima satira della *Poesia* (vv. 867), non escono mai dall'indeterminatezza della predica morale e del luogo comune, non incarnano mai un vero e proprio concetto critico di cui il poeta mostri una coscienza riflessa. Il Rosa è per tale rispetto anch'esso un Boccalini in versi, versi vivaci e freschi, quanto gli altri suoi confratelli d'arte che appuntano i loro strali contro la vita letteraria del secolo. E per non insistere sulle frequentissime frizzate dei poeti giocosi quali il Dottori, il Bracciolini, il Tassoni, il Buonarroti, il Villani, della *Franceide* del Lalli, della *Musa del secol nostro* dello Stigliani contro il secentismo, nè sulle caricature dei poeti a cui il Rosa medesimo certamente s'ispirò per la sua satira *La Poesia*, quali il già ricordato Abati, che nel *Pegasino* (pp. 163-66) mette in burletta e in parodia lo stile ampolloso e reboante del tempo (Bombardante fragor, turgido bombo | Voci sesquipedal, tuoni di Maggio), l'Orsini e il Basile, basterà ricordare de' maggiori satirici del secolo, oltre che il Soldani e l'Adimari, quelli che, per esser venuti ultimi, poterono senza sforzo incanalare in questa corrente d'opposizione satirica secentesca il ribelle venticello d'Arcadia, l'Acciani e il Menzini: l'uno, che non solo satireggiò i marinisti con la ferocia di cui poteva esser capace chi era stato convertito all'antimarinismo dalle dottrine del Porcella e del Caloprese, ma — molto interessante per noi — attaccò anche quel buon Celano, tanto sincero e caldo descrittore di Napoli, quanto critico e satirico inetto, che negli *Avanzi delle poste* « vuol far la scimia con le sue proposte | a Traian Boccalin, qualche carota | mandando da Parnaso per le poste | ma fredda, secca e d'ogni spirto vuota »; l'altro, che, così nelle *satire* come nell'*Arte poetica*, lamenta oltre che, come l'Acciani e come già il Villani, lo sprezzo de' classici antichi e moderni, i *pindarici*, cui rimprovera il « fraseggiare reboante », la presunzione di imitar Pindaro senza averne l'ingegno, il superbo disprezzo del Petrarca, del Costanzo, del Casa, le metafore pazze, il parlar spropositato e matto, confondendo, osserva giustamente il Foffano (p. 279), come fecero nel medesimo tempo il Silos e il Sergardi, pindarismo e secentismo. Il che, se può destar qualche meraviglia a prima vista, non per codesti poeti

G. Acciani (1651-1681);

B. Menzini (1646-1704).

M. Silos, 1670.

satirici, ma per il Silos, che studiò di proposito, in certe sue *Conferenze* (1670), i rapporti della poesia petrarchesca con la contemporanea, non sorprende chi ricordi come critici ancor più profondi s'impigliarono in queste e altre confusioni. Il problema del secentismo è più complicato di quanto non possa sembrare. Figurarsi se ragguaglisti e satirici potevano risolverlo! E questo dicasi anche per il problema della prosa secentesca. Chi immaginerebbe che proprio Daniello Bartoli, « il Marino della prosa », lamenti — tutt' altro che irragionevolmente — nei prosatori contemporanei la mancanza di naturalezza e semplicità, l'abuso dei colori e delle similitudini, sì che la loro scrittura sembri « la coda del pavone spiegata in faccia al sole », e lo sforzo del concettare e le iperboliche descrizioni?

D. Bartoli e l'*Uomo di lettere*.

A. Tassoni e la rivolta contro gli Antichi:

Il Chiabrera e i pindarici che abbiam visto or ora fatti bersaglio anch'essi e confusi con l'altra mala genia dei secentisti da quanti sentivano o s'illudevano di possedere un gusto più sano e delicato di tutti gli scapigliati del secolo, avevano avuto, già sul principio di esso, un oppositore di non piccola levatura in Alessandro Tassoni. La qual cosa può parere alquanto strana, se si pensi che il Chiabrera aveva annunziato di voler esser in poesia un nuovo Colombo, di voler cioè scoprir nuovi mondi o affogare, e che nessuno più del Tassoni contese agli Antichi l'egemonia artistica, per amore del nuovo, non pur in teoria, ma nel cimento de' fatti, dal quale poteva vantarsi d'essere uscito con la creazione di una nuova forma d'arte. Ma, in realtà, chi come il Tassoni stava per impegnarsi in una terribile lotta contro gli Antichi, più di costoro doveva fastidire chi pretendeva la gloria di novatore, tentando di ridar vita appunto a una forma poetica recata al più alto fastigio da un grande antico, coll'adoperare « trenta o quaranta traslati stravaganti ». Se avesse ragione il Tassoni di combattere, sia pure mal definendolo, codesto infelice ritorno alla poesia pindarica, alla quale nessun secolo più del Seicento pare inadatto, non è da mettere in dubbio. Più importa invece determinare il significato, stabilire la portata di codesta battaglia tassoniana contro la letteratura antica, anzi contro tutta la cultura antica, che si svolse su terreno più propriamente critico di quel che non sia quello su cui abbiamo trovato gli altri pretesi rinnovatori del pensiero letterario, della vita intellettuale italiana sin qui esaminati.

I Pensieri, 1608-1627;

I principî sui quali sono fondati i giudizi del decimo libro e dei passi dei libri precedenti de' *Pensieri* riguardanti la lotta del Tassoni, che più interessa noi, contro gli *Antichi* e in genere contro *Omero*, sono stati diligentemente esposti dal Naef, che de' *Pensieri* medesimi ha narrato la formazione dal primo nucleo dei *Quisiti* (1608) all'edizione del 27 curata dal Tassoni, attraverso la prima rielaborazione del 12 e la quasi definitiva del 20. Essi si riducono in sostanza, con un comodo sistema di vicendevole sostegno, a questo ordine d'idee: i Moderni riescono in complesso superiori agli Antichi, o per aver ridotte a somma eccellenza le opere da essi ritrovate, dirozzate e solo in parte perfezionate, o per il maggior *numero* di coloro che coltivano un'arte o una scienza e per la maggior *quantità* della produzione, o per aver camminato nella luce della religione cristiana, o per la loro maggiore potenzialità, per cui, ad es., non tengono impossibile la quadratura del circolo. Che nell'applicare siffatti principî — se così possiamo chiamarli — il Tassoni si dovesse trovar spesso a mal partito, non occorre dire. Non potendo, p. es., negare la bellezza della poesia degli Antichi, considerata nella locuzione, nel verso, nella frase, nel numero, ne condanna la *favola*, per la ragione che « gli antichi poeti erano huomini dati in preda alle passioni, capricciosi e bizzarri e comunemente dotati di poco senno », mentre « i giudizi umani non peggiorano, anzi ogni di più si raffinano ed assottigliano, e cent'occhi veggono quello che novanta non videro » (IX, 7). E altrove dirà che « i poeti nostri hanno spogliate tutte l' altre lingue straniere delle più belle frasi e dei più vaghi concetti e n'hanno arricchite in maniera le rime loro, che al presente la lirica italiana non è altro che una mirabile raccolta di tutte le bellezze poetiche che non pur sono sparse in diverse lingue, ma che possono in tempo alcuno essere imaginate da qual si voglia gentile e spiritoso intelletto » (X, 14). S'intende così come il bersaglio principale dovesse essere Omero, che aveva dato ai suoi eroi *costumi rozzi e villani*, era caduto in molte *inverosimiglianze*, era *pagano*. Non dunque amore di libertà, desiderio di affrancamento dai precetti poetici, di sovvertimento del canone dell'imitazione. ispirano la ribellione antiomerica e in genere anticlassica del Tassoni, ma sopratutto l' ideale ancor tutto umanistico del *decoro* e della *verisimiglianza*, quale poteva essere vagheggiato da uno spirito prosaicamente

raffinato del Seicento, atteggiato e disposto al giuoco dei *pensieri,* « per vivezza di spirito e per prova d' ingegno lussureggiante » (VII, 1). « Ma, » osserva il Naef, « se un movimento, quale l'anticlassico, è tanto diffuso nelle aspirazioni contemporanee, si deve negargli l' attributo di paradossale » (pp. 30-1). Il che, se c'intendiamo sul significato da dare a codesto *anticlassicismo,* può esser accordato, sebbene tale diffusione ci appaia scarsamente documentabile per l'Italia del Cinque e Seicento, non sembrandoci davvero anticlassici nè il Giraldi, il Minturno e il Tasso, che si sarebbero contrapposti agli Antichi in nome della religione, nè il Salviati, che affermò la superiorità della letteratura nazionale sulle antiche, nè il Varchi, lo Scaligero, il Patrizi, che tra gli anticlassici avrebbero più direttamente influito sul Tassoni, e meno ancora quelli che paiono al Naef averlo nel Seicento efficacemente assecondato, ad eccezione forse del Lancillotti, Beni, Minozzi, Enrico, Celano, Perrucci anticlassicisti? Nè giova il dire che il Tassoni non ebbe seri oppositori (che tali non sono da considerare nè il Villani, nè il Querenghi, e il Pallavicino e lo Stigliani non si possono mettere in rapporto col Tassoni, su questo argomento, in modo diretto), perchè i più consentivano, portati dal genio del tempo, con lui: i critici più ragguardevoli vedremo quanto diversamente fossero orientati. Ma non importa: l'esempio della Francia suffraga anche troppo l'affermazione, della Francia della seconda metà del secolo XVII coi suoi Desmarets e Perrault: e conveniamo volentieri che, pur non escludendo del tutto l'influenza tassoniana, « il movimento anticlassico francese è una emanazione spontanea dello stato della cultura francese nella prima metà del secolo XVII » (p. 44). E, riguardo allo stesso Tassoni, siamo del pari disposti a consentire col Naef che, contro chi volle vedere in lui un preromantico nel senso più ristretto e intimo in cui il romanticismo va inteso, chiede che si distingua bene tra anticlassicismo e romanticismo, essendo quello « una lotta combattuta contro gli Antichi in nome della ragione e delle convenzioni mondane », questo una lotta « contro l' arte oggettiva e impersonale dei classici » combattuta « in nome dell'individualismo, della sentimentalità e della spontaneità », volta « a creare un nuovo concetto della vita », vita da viversi effettivamente tanto nei libri quanto nella pratica. Nè un sistema che ripudi, come quello del Tassoni, la mentalità passionale, capricciosa, insensata

degli antichi poeti e ne lodi invece la espressione formale, in quanto a locuzione, verso, frase, numero — può pretendere d'essere scambiato per romanticismo. Tuttavia ci sembra che nella rivolta tassoniana contro gli Antichi e contro Omero, classicismo e romanticismo c'entrino ben poco. Essa, secondo noi, fu un'irruenta espressione d'uno stato d'animo d'insoddisfatto e inquieto orgoglio creato dall'illusione d'avere accumulato una cultura tanto più vasta, varia, libera e raffinata di quella degli Antichi, che però si sentiva essere ancora la dominatrice dello spirito moderno: e fu, come del resto anche in Francia, tutt'altro che un movimento serio, fecondo, destinato a operare come lievito di rinnovamento, con altri movimenti, quali lo scientifico e il filosofico, che, originatisi pure dall' umanesimo, trasformarono radicalmente la scienza e la filosofia antica. In fondo non fu se non un gran fuoco di paglia, che illumina al più una fugace, se anche non lieve, mutazione di gusti, i quali in altri e ne' più autorevoli rappresentanti della cultura rimasero, anzi si rafforzarono nel tradizionale classicismo. Basti ricordare, per tenerci stretti al campo letterario, per l'Italia il Gravina, che, come ricorda non senza sorpresa il Naef stesso, « chiama Omero il principe de' Poeti e non ritiene il Tassoni neanche degno di menzione » (p. 37), e per la Francia il Boileau, che, piacesse o no al Desmarets, fu e rimase per un buon pezzo il legislatore di Parnaso secondo gl'impulsi dell'umanesimo classico e razionalista. Ad ogni modo, se il pensiero del Tassoni può essere rilevato come un indice, tra i tanti, delle mutate condizioni della cultura e del gusto nella prima metà del Seicento italiano, non può pretendere a esser apprezzato neppur esso come una invero cosciente e coerente manifestazione di critica letteraria. E se questa pretesa avesse, bisognerebbe metterlo in relazione con la teoria poetica che nei *Pensieri* si delinea, piuttosto che con quei principî della perfettibilità e del numero e della quantità, ecc., che si sono passati in rassegna più avanti. Ora, codesta teoria poetica, neanche a farlo apposta, è la medesima che abbiamo visto professarsi alla fine del Rinascimento dal Tasso e seguaci, dopo un'elaborazione secolare. « La furia antiaristotelica *del Patrizi* — dice il medesimo Naef — si diluisce in semplici scaramucce di nessun conto nel Tassoni, il quale è in fondo rimasto puro aristotelico ». Ma non soltanto in filosofia, sì anche e più fedelmente nella teoria poetica. Il Tassoni nella *Tenda*

rossa (1613, II, *1*) aveva degnato Virgilio del titolo di « re dei poeti eroici », e non era una novità, chè la glorificazione di Virgilio dal Vida allo Scaligero (quali anticlassicisti!) era ormai un fatto compiuto: e, nel 1620, « sopra tutti gli antichi » erano profetati *illustri e gloriosi l'Ariosto e il Tasso* (X, 14.) Era anticlassicismo? Notevole più del X è per la teoria poetica del Tassoni il libro IX, a cominciare dal quesito IV (« se la favola del poema Epico dell' Ariosto habbia unità »), che, contro « il parere comune », assai assennato, esser dovuto a « mancamento d'ingegno » l'insuccesso degli epici e drammatici che vollero attenersi alla regola aristotelica dell'unità della favola, e per contro al loro talento poetico il successo dell'Ariosto che cantò « cento favole » e del Guarino, che ne rappresentò « due insieme », in modo che, « se Aristotile risuscitasse, e vedesse que' due Poemi, correggerebbe quello che scrisse, o almeno confesserebbe, che si possono anche rappresentare insieme molte favole, e bene », egli risolve affermando essere *una* la favola dell' Ariosto, e che questi « più tosto mancò nel darle perfezione, per non le avere dato principio », contentandosi di ripigliare la narrazione del Boiardo, che aveva visto esser riuscita tanto gradita, e non confidando di poter far meglio. Sbagliò nel titolo. Sbagliò nel credere che fosse azione eroica un'azione indegnissima, e « vituperò Orlando in cambio di celebrarlo, fingendo che un Eroe come lui, tenuto dalla nostra Religione per santo, impazzisce per amore d'una Pagana. Nè lo scusa l'esempio d'Ercole furente, perciocchè la pazzia d'Ercole succedè per infortunio e non per sua colpa, e perciò muove a compassione, dove quella d'Orlando muove piùttosto al riso » (pp. 321-2). Ritroviamo anche qui due dei capisaldi della rivolta tassoniana contro gli Antichi, la eccellenza o la *perfezione* a cui i moderni possono condurre le forme dell'arte, e la religione cristiana nella cui luce l'invenzione poetica si rischiara e acquista un significato, un valore, il carattere della verità. Ma è anticlassicismo il notar d'imperfezione l'Ariosto, perchè non seppe dar perfezione alla sua favola privandola del suo principio, e finse l'eroe pazzo d'amore per una pagana e però più degno di riso che di pietà, come responsabile della sua colpa? Si oltrepassa forse qui la cerchia della poetica del Rinascimento? È questa rivoluzione letteraria? Qui non solo non si giustifica più, come con la maggiore felicità possibile avevan fatto il Giraldi e il Pigna, l'*Orlando Furioso*

quale forma propria di una letteratura per lingua, per spirito religioso e impronta nazionale distinta dall'antica, riconoscendo tuttavia in esso la regolarità voluta dalla poetica dominante, comprendendolo cioè tuttavia come opera classica, ma s'incolpa l'autore di non aver rispettato abbastanza le regole del classicismo come l'*integrità* dell'azione e la *dignità*, la non *accusabilità* dell'eroe, l'azione illustre. Che poetica è mai questa? È la poetica classica accomodata alle esigenze del decoro secentistico, del freddo dogmatismo religioso di moda: una degenerazione, non una rivoluzione; un processo di decomposizione, non un rinnovamento. Nel libro X, al famoso quesito XI (« se Omero nell'Iliade sia quel sovrano Poeta che i Greci si dànno a credere »), dove l'*Orlando* dev'essere ad ogni costo con la *Gerusalemme* esaltato sopra l'*Iliade*, la posizione muta, facendosi ancora più strana. La pazzia d'Orlando, « tuttochè non possa chiamarsi *virtuosa,* non resta per questo d'esser chiamata *azione eròica;* poichè anco in quella infermità Orlando fa cose meravigliose, » e se opera male, non è per elezione, ma per difetto di strumento e per infermità come Ercole, « se bene il furor d'Orlando non è compassionevole come quel d'Ercole, per essersi incagionato da amore illecito. Ma Achille non opera nulla, e non operando fa male a' suoi per sua propria elezione; onde in cambio di muovere i lettori a compassione, li muove a sdegno » (327). E toccato così dell'imperfezione della favola in Omero, passa al *costume*, « ove sono più cose da considerare », e dove sono tante *sciempiezze,* che non si trovano nell'Ariosto e nel Tasso. Il VI quesito del medesimo libro IX (« chi meriti più il nome di Poeta, Tito Lucrezio Caro o Giovanni Boccaccio »), attraverso una ripetizione di cose tritissime circa la differenza tra la storia e la poesia, posto che poesia è imitazione in versi, conclude col negare il titolo di poeta tanto a Lucrezio quanto al Boccaccio. Tuttavia, un tal titolo giudica convenire più al primo che al secondo, essendo il suo un componimento in versi con alcune finzioni tipo Erodoto, mentre il Boccaccio fra le sue imitazioni ha mischiato pochissimi versi. « E sono al sicuro migliori i versi di Lucrezio, che le favole del Boccaccio, le quali in gran parte si sostentano più con la bontà della lingua, e con la maniera del dire, che non con la verisimilitudine, e bontà loro riguardando al costume » (p. 315). Circa le forme poetiche elaborate degli Antichi, che passa in rassegna nel quisito XIV del X libro,

contenente il parallelo tra i *Poeti Antichi* e *moderni*, osserva che questi ultimi, confondendo varie spezie, hanno saputo arricchire la poesia di nuove forme, quali la *Tragicommedia Pastorale* del Guarini e il Poema di Dante, « che potrebbe chiamarsi *eroicosatirico* .... E noi ancora habbiamo con la nostra *Secchia rapita* dato a divedere che si può far poema *eroicomico* ». Ricchezza, ma ricchezza classica, o almeno ottenuta coi procedimenti dell'arte antica. E tutto il parallelo si svolge coi criteri del classicismo temperati alla moda. La commedia moderna in prosa, che può regger al confronto con l'antica per la *favola*, riguardo alla quale diede parecchi saggi perfetti, cede all' altra per la mancanza del verso. Nella tragedia nessuno de' moderni purtroppo ha superato la mediocrità; « ma nelle Pastorali all'incontro, dove si *richiede dolcezza* e *languidezza di stile*, i nostri Poeti hanno scritto con eccellezza tale, che non gli agguagliano le più ornate e leggiadre composizioni degli antichi » (394). « Nella Melica furono eccellentissimi i Greci e i Latini, ma certo non furono più eccellenti de' nostri, perciocchè questa spezie di Poesia *richiede* lo *stile ornato*, e pieno di *concetti* e d'*acutezze*, e di *scherzi*, in che la nostra lingua Toscana mirabilmente fiorisce » (ib.). In questi ultimi raffronti, che non furono rilevati abbastanza, si completa, chiarendosi nel suo vero carattere, la poetica del Tassoni, e s'illumina, riducendosi alla sua giusta misura, la sua lotta contro gli Antichi, che fu in gran parte, nella parte più rumorosa, un virtuoso giuoco dell'intelletto che si compiace, per una certa sua irrequietezza d'ozio e fastidio del vuoto, se non nel paradosso, certo nel desiderio di dire, anzi di parer di dire cose nuove, rovesciando con poco gusto idoli venerati. L'ultimo de' due raffronti acquista poi una doppia importanza perchè ci richiama a quello principalmente dei vari luoghi delle *Considerazioni*, in cui è sembrato che il Tassoni meglio colpisca, senza confonderli, petrarchismo e secentismo, poichè vi motteggia « certi stivali di vacchetta moderna » che le rime del Petrarca « disprezzano come anticaglie disusate, languide, et basse di stile et mancanti di figure et di certe acutezze e spiritelli che usano i Poeti di questi tempi ». Ma se possiamo concedere al Bacci, diligente illustratore di quest'altro bizzarro scritto del Tassoni, che, quale dovesse apparirgli il rapporto tra petrarchismo e secentismo, « egli nel pieno fiorire del secentismo non poteva che ben difficilmente non parteci-

Le Considerazioni sopra le Rime del Petrarca (1602-9) e la critica del secentismo.

pare in qualche modo e grado all'illusione di quasi tutti quei poeti novatori di far reazione assoluta contro la poesia petrarchesca e petrarchistica » (p. 55), illusione che da questo luogo tuttavia parrebbe coscienza chiara dell' aberrazione dei principi della nuova poetica in nome de' quali i criteri del tempo condannavano anche nella loro migliore essenza le rime del Petrarca, per altri rispetti così oppugnabili in sè e nel petrarchismo da esse procreato, dobbiamo negare che il Tassoni, specialmente negli ulteriori sviluppi del suo pensiero e potremmo dire de' suoi *Pensieri*, non si schierasse dalla parte di quella poetica; che, meglio, non la attirasse, come con più maturo e coerente pensiero fecero la maggior parte de' critici contemporanei, nella cerchia della tradizionale, ormai ufficiale, perchè appunto cristallizzata, poetica classica. Nel chiarire infatti il senso della sua protesta contro quei suoi mal graditi compagni in antipetrarchismo, il Tassoni osserva già esplicitamente che « l'acutezze sono più proprie del madrigale: nondimeno il sonetto anch' egli, dove il concetto lo comporta, ne riceve vaghezza, ma non s'hanno già per questo a cacciar per forza nè a disproposito ». È questione dunque di opportunità, di misura, di proporzione; ma il concettismo è qui già accettato, giustificato, come ne' *Pensieri*, secondo vedemmo, era riconosciuto e proclamato quale pregio essenziale che la poesia melica moderna poteva vantare sull'antica! Lo ripetiamo: se ne' riguardi del Tassoni si può parlare di poetica, dobbiamo convenire che la sua è la medesima poetica classica allargata sino alla comprensione del nuovo e tutt' altro che contrastante canone dell' acutezza sorto con la poesia marinistica o secentistica; e se di critica si può parlare, occorre non farsi troppo intronar le orecchie dalla rumorosità delle *Considerazioni* e de' *Pensieri* e meno ancora degli altri scritti polemici del Tassoni contro l' Aromatari, e, ripetere col De Sanctis, che, se, volgendo « in ridicolo anche le forme liriche petrarchesche » e censurando « non solo il petrarchismo, ma esso il Petrarca », il Tassoni, « parla in nome della semplicità, del buon senso, e del verisimile », tale « critica *ricade* nel vuoto, perchè quella semplicità di vita, quel sentimento del reale non era nel secolo; e nella sua coscienza era un'astrazione dell'intelletto » (II, 206-7). E ciò senza pregiudizio delle meritate lodi che con sincero calore il Carducci tributa al Tassoni per le sue benemerenze verso la poesia e la dignità del vivere civile.

Le polemiche eredita-te dal Cinquecento.

Come nel Tassoni, la poetica del classicismo continuava a vivere in altri spiriti del suo tempo, non meno di lui battaglieri, che, raccogliendo l'eredità polemica dell' estremo Cinquecento, cercarono di renderla fruttifera più che fosse possibile secondo le inclinazioni del proprio ingegno e il non dissueto costume italiano. I più ardenti campioni in queste nuove giostre furono il Beni e il Fioretti, che anche ci si mostrano in veste di novatori.

P. Beni (1552-1625).

Ma a farci subito dubitare del loro spirito innovatore c'induce il vederli appunto scalmanarsi in codeste lotte, schierarsi a favore del Tasso o dell' Ariosto, senza mai uscire dal trito terreno in cui s' erano incontrati e battuti tanti loro predecessori. L'opera stessa del Vocabolario in cui la Crusca suggellò e i principî linguistici da lei propugnati e la sua ostilità contro il Tasso, non valse a destar alcuna feconda reazione alla *Poetica* del classicismo, di cui essa era una così nuova e speciale incarnazione. L'*Anticrusca* (1612) del Beni, infatti, in cui l'attacco contro la Crusca è d' una violenza pari soltanto all'ammirazione pel Tasso, in difesa del quale la nuova battaglia fu ingaggiata, se da un lato è documento osservabile, quanto i *Pensieri* del Tassoni, del trasformarsi del gusto, come prova del fastidio che in cotali spiriti si veniva determinando contro « la rozzezza e il rancidume » linguistico degli Antichi (lo dimostra il titolo stesso: *Anticrusca ovvero il paragone dell'italiana lingua nel quale si mostra chiaramente che l'antica sia inculta e rozza, e la moderna regolata e gentile*) e particolarmente non del solo Villani così svalutato dal Tassoni, ma persino del tanto ammirato Boccaccio, dall' altro è tanto poco innovatrice, da condurre fatalmente l'autore suo a impugnare nel *Cavalcanti* (1614) la famosa proposizione del Salviati della superiorità degli scrittori fiorentini sugli stessi greci e romani, che era stata veramente più che una vana iattanza, una vigorosa affermazione della ormai trionfante italianità, una prima superba proclamazione dell'avvento della letteratura nazionale, una chiara manifestazione della coscienza dei valori da questa realizzati. Noi sappiamo che di tale progresso, di tale maturità dello spirito nazionale poteva darsi vanto anche il classicismo che l'aveva educato a esprimersi in quella forma; ma quella proclamazione fatta in pieno meriggio classico era stata una conquista pratica e teorica insieme d'una forza nuova entrata nella storia.

La negazione del Beni, per tale rispetto, era un regresso, pur avendo l'aria di voler allargare le vedute della Crusca e però i cancelli dell'arte moderna. Certo, il Tasso come, anzi appunto perchè *italiano* doveva essere ammesso in quel sacro recinto della nuova lingua, che non era più solo *fiorentina;* ma le vecchie gloriose corone fiorentine con la tratta de' seguaci, pochi o molti che fossero, erano tutt'altro che arrugginite, da doversi ancora vergognare di comparire avanti alle gemme e agli ori di Grecia e di Roma. Ripudiare il Boccaccio per difendere il Tasso, poteva ben essere un espediente polemico a rintuzzare l'invida e meschina circospezione della Crusca; ed era una manifestazione di più del gusto decadente del secolo; ma non era di certo un pensiero critico destinato a grandi resultati. Del resto, tutta l'operosità critica del Beni si svolge entro la cerchia della poetica classica, dalla *Disputatio, in qua ostenditur praestare Comoediam atque Tragoediam metrorum vinculis solvere* (1600), in cui questa tesi di certo contenente un germe di progresso già sostenuta dal Michele è sì rincalzata in nome del *decoro* e per l'*onesto piacere* e la *solida utilità*, ma non in opposizione allo spirito classico, al *De historia scribenda* (1611), in cui segue i modelli greci e latini; dai *Commentarî* di Sallustio al più noto e ampio commento apologetico ai primi dieci canti della *Gerusalemme Liberata* (1616), in cui applicava in difesa del sommo poeta colpito dall'ostracismo della *Crusca* le idee svolte ne' suoi discorsi, cominciati a pubblicare nel 1607 e raccolti insieme nel 1612 col titolo di *Comparatione di Torquato Tasso con Homero* e *Virgilio*, che è stata chiamata l'ultimo de' grandi commenti alla *Poetica* d'Aristotile. Che il raffronto si risolva in tutta esaltazione del Tasso e dell'Ariosto (« tiratovi dentro, osserva giustamente il Foffano, non so con quanta ragione », p. 248) sui due epici antichi, importa certo moltissimo per la storia del gusto; ma quel che non meno importa per la storia del sistema e del metodo critico è che il Beni conduca tale raffronto coi canoni e secondo gli schemi della poetica aristotelica, mostrando cioè come gli epici moderni abbiano di gran lunga superato gli antichi e nell'incarnare il tipo dell'eroe, e nel dare unità e grandezza alla favola, nel bene episodiarla, insomma nel realizzare pienamente in ogni suo aspetto l'ideale del poema classico.

Nè altro che frammenti di poetica aristotelica e indizi

delle correnti che veniva seguendo il gusto contengono, spogliate di tutto l'inevitabile ciarpame rettorico e della maldicenza pettegola, le polemiche che tra lo scorcio del Cinquecento e il principio del Seicento s'intrecciarono, come bene ha dimostrato il Cosmo, su questi tre punti: il Tasso, la Crusca e Dante, unendo nell'odio contro Firenze tassisti e dantofobi tutt'altro che concordi tra loro: al qual proposito è assai caratteristica la posizione del Bulgarini che gongolava d'ammirazione pel Tasso, ma non già pel Tasso poeta, sì bene pel Tasso critico che aveva saputo scoprire dei difetti in Dante. Pel quale nell'anima secentista, ripeto con lo studioso or ora ricordato, non c'era più posto: nè altro valore che rettorico son le lodi che gli consacra uno de' suoi rari e migliori difensori, un altro di quella chiaroveggiante famiglia dei Guarini, Alessandro, che nel suo *Farnetico savio* (1610) fa che il Tasso difenda Dante, talvolta tra lampi d'un concetto superiore dell'arte, come quando afferma che Dante non è solo musico, ma pittore eccellente, il Tintoretto della poesia!

Il Tasso, la Crusca e Dante.

Del nome del Fioretti o meglio del suo nome di battaglia *(Udeno Nisiely)*, in cui era bandita ai quattro venti la sua scienza del greco, del latino e dell'ebraico, risuona quasi tutta la prima metà del Seicento erudito e letterario. Dall'Eritreo *(Pin. alt.*, p. 106) che lo fa raccoglitore dei fiori, le veneri e le grazie di tutti i poeti greci, latini e italiani, e loro terribile censore, e quindi espertissimo della facoltà poetica e di tutti i precetti e misteri dell'arte della poesia, allo Zeno che lo chiama « helluo librorum di molto pasto, ma di cattiva digestione » *(Bibl. d. eloq.*, II, 128), al nostro Rajna che lo giudica « pedante e novatore ardito » *(Le fonti*, p. IX), al Croce che lo appella un rigorista *(Est*[3]., 512), al Belloni che d'accordo col Foffano lo definisce « vero e proprio sacerdote della critica, il tipo del grammatico erudito e pedante, dell'analizzatore paziente e alquanto miope, del censore severo e superstizioso, del puro teorico, il quale, erigendosi a supremo giudice del buon gusto, trincia sentenze e detta leggi alla poesia dall'alto d'un trono assiepato di citazioni ed irto d'aridi precetti » (p. 422), al Benvenuti che ne fa un campione in Toscana dell'antiaristotelismo letterario, come il Galilei lo fu di quello scientifico, quanti si occuparono di lui, tutti si sono provati a caratterizzarlo, e ciascuno di certo dal suo punto di vista ne ha colto con maggiore o minore somiglianza il profilo.

B. Fioretti (1579-1642) e i suoi *Progimnasmi poetici*, 1620-39.

Ma l'opera o meglio la personalità del Fioretti è di quelle che male si prestano a essere descritte ne' loro tratti essenziali, perchè in esse tutto è fluttuante, cangiante, appunto perchè non hanno un'essenza profonda e coerente. Questo è anzi il loro vero carattere, la indefinibilità. In tale carattere, il Fioretti è forse la figura più rappresentativa di questo periodo di transizione, in cui il secolare sistema letterario sorto dall'umanesimo inizia la sua dissoluzione e fermentano le nuove idee, si trasforma il gusto, nasce la smania dell'erudizione per l'erudizione — il genio del secolo, come lo chiama il Mascardi, il suo cibo più delicato — e tutte le antitesi si affermano senza mai dar luogo a una vera ed intima lotta, giuoco anch'esse e lavoro mentale, dilettantismo che non si appaga mai di sè e muta sempre loco, come l'inferma dantesca. Tentato l'arringo poetico senza successo, il Fioretti cerca nella critica uno sfogo alla sua ardenza letteraria, accumulata in un lungo tirocinio. Avrebbe voluto esordire con certi *Discorsi* in difesa della Crusca nella prima fase della polemica tassesca, ma gli fu impedito dagli stessi accademici, che non volevano rinfocolare la battaglia ora accennante a sopirsi. Uscita l'*Anticrusca* del Beni, non sa resistere, e prepara un *frullone dell' Anticrusca,* ma anche questa volta deve rinfoderare la sciabola. Non sapendosi tuttavia rassegnare a tacere, trova finalmente la forma in cui esprimere quel suo mondo erudito che non vuol star più chiuso, e concepisce i suoi *Progimnasmi*, che pubblica in cinque volumi, di mano in mano che li compone, tra il 1620 e il 1639: un enorme zibaldone in cui tutta l'arte poetica cinquecentesca è sciolta in osservazioni spicciole, ma corazzate da infiniti richiami sui poeti antichi e moderni, con particolare riguardo ai caratteri dell'espressione formale, dell'elocuzione, del verso, della lingua, ma seguendo sempre i tradizionali canoni della favola, della sentenza e sopratutto del decoro. È un orientamento teorico prevalentemente rettorico: e però si spiega come non lo sodisfi la *Poetica* aristotelica, « matassa tanto scompigliata che par fatta da un arcolaio » (V, p. 21); e meglio lo appaghi il pensiero rettorico greco-romano, che sfrutta largamente, non senza per altro liberamente discuterlo. Si maraviglia che Aristotile sia ritenuto necessaria guida ai poeti moderni; ma proclama la tragicommedia « mostro di poesia, tanto enorme e contraffatto che i centauri, gl'ippogrifi, le chimere, appetto a questi, sono parti graziosi e perfetti . . . formato ad onta

delle muse e a dispregio della poesia, tutto mescolato d'ingredienti per se stessi discordi e incomparabili » (III, p. 130 sgg.). Censura l'Ariosto per le improprietà, i barbarismi, i versi di cattivo suono, ma, paragonandolo agli Antichi, scopre che non è possibile trovare cosa più mirabile della descrizione della pazzia d'Orlando. Difende il fiorentino moderno, il più eccellente tra tutti gl'idiomi italiani per la sua grande conformità con gli antichi scrittori, per la sua breviloquenza, perchè in esso scrissero Dante, Petrarca e Boccaccio, di cui si devono seguire gli esempi (un modernismo un po' diverso da quello del Tassoni e più ragionevole); ma non si trattiene dal tassar Dante per la locuzione e lo stile, pur dichiarandosene ammiratore, e con Dante il Petrarca e il Boccaccio. Più sinceramente ammira il Tasso, ma non tanto da non rivelarne i difetti: eppure riconosce che « i *concetti artificiosi* sono la primiera cagione del formare la leggiadra elocuzione e di rendere con essa più mirabile qualunque composizione » (III, p. 319). Di questa sua indipendenza e spregiudicatezza di criteri che gli permette di ammirar uno scrittore senza dovere perciò biasimarne un altro, di non esser cioè *homo unius libri* — posizione in che è facile trovare certamente parecchi controversisti nella comparazione del Tasso coll'Ariosto, de' moderni con gli antichi — è stato fatto un merito al Fioretti, come d'una più larga e squisita sensibilità artistica, d'una maggiore equanimità di giudizio, e più esercitata facoltà di comprendere la bellezza nelle sue varie manifestazioni, non senza veder in lui un esponente delle migliorate attitudini del secolo alla critica dell'opera d'arte. Ma gli esempi sopra riferiti non persuadono troppo ad accettare un tal punto di vista, e consigliano piuttosto a apprezzare l'atteggiamento del Fioretti come effetto d'una irrequietezza e d'una incertezza di criteri e di gusti, essendo impossibile valersi degl'infiniti suoi giudizi, delle sue varie predilezioni e censure, come di elementi per la ricognizione di un determinato ideale artistico che gli splendesse in mente. Una cosa sola si può affermare, che il gusto, in cui, tra tante diversità di teoriche, d'indirizzi particolari, troviamo consentire i cinquecentisti, ha subito un notevole cambiamento, che però permette di prediligere ancora alcuni aspetti formali dell'arte classica antica e moderna e di accogliere le manifestazioni dell'arte novissima con discreta simpatia. Da un moderato antivirgilianismo a un tiepido secentismo, il Fioretti va percorrendo

tutte le gradazioni della scala del gusto, come ape capricciosa e pungigliosa senza mai fermarsi in un fiore speciale, sempre insoddisfatta del miele che vi trova, mai varcando i chiusi orti della poetica del classicismo.

La fortuna del Tasso nel secolo decimosettimo,

S' è già visto come e perchè il poema del Tasso fosse destinato a essere, insieme coll'*Aminta* e col *Pastor fido*, il capolavoro della nostra letteratura prediletto al gusto e al sentimento del secolo decimosettimo così nel mondo de' dotti come in quello del popolo; popolarità che si mantenne sempre viva anche dopo il Seicento, finchè raggiunse il suo colmo col Romanticismo e non è ancora declinata, varia ne' complessi motivi, largamente documentata. Nel secolo di cui ci occupiamo non è difficile riconoscere che tale fortuna fu dovuta, meglio che alla essenza più delicatamente poetica, più puramente artistica del capolavoro, la quale richiedeva per esser veramente compresa o un'ingenuità o una meditazione ignote al Seicento, in parte alla sentimentalità molle e alla raffinatezza dell'anima secentesca, in parte alla regolarità classica del poema, cioè alla sua ragion critica: il che è ampiamente dimostrato dalle imitazioni degli epigoni e da tutto il lavorio critico che vi si spese attorno per tutto il secolo, dai primi decenni del quale agli ultimi le dimostrazioni di fonti, le osservazioni, le dichiarazioni storiche, le « bellezze », le apologie ebbero innumerevoli devoti e entusiastici artefici. Oltre che i già ricordati, i d'Alessandro, i Paruta, i Birago, i Pignoria nel primo ventennio, gl'Iseo, i Da Veglia coi loro contendenti già prima del chiudersi della prima metà del secolo, avevano posto mano all'opera di divulgazione, di commento, d'illustrazione: un marinista, traduttore delle odi d'Orazio e di Lucano, Paolo Abriani, ancora nel 1687 dava fuori nel *Vaglio* le sue *risposte apologetiche alle osservazioni del Padre Veglia sopra il Goffredo di Torquato Tasso.* In tanto rimbombo di gloria

e l'ariostismo di G. Galilei (1564-1642).

seguito ai primi ostili clamori sollevatisi dall' Accademia, al pettegolezzo delle grette controversie che fece loro tristemente eco, si leva e domina, come una nota singolarmente stridente e non uguale che a se stessa, l'opposizione del grande italiano che basta da solo alla gloria di questo per molti rispetti miserevole periodo della storia italiana, Galileo Galilei. Del quale par cadere più in acconcio il discorso qui, in questa rassegna dei pretesi rinnovatori del pensiero critico italiano, perchè rinnovatore può dirsi egli veramente, e quale! di tutta la vita

nostra intellettuale, sebbene sia ormai con fondate ragioni ritenuto generalmente che quelli che usiamo chiamare gli *scritti* suoi *di critica letteraria* (le *Considerazioni* al Tasso, le *Postille* all'Ariosto e le due *lezioni* sulla topografia dell'Inferno dantesco, che con la critica hanno in vero poco o nulla a fare) siano stati composti tra il 1586 e il 1589, intorno gli anni cioè delle prime controversie tassesche, « nella dimora a Firenze, prima che il cumulo delle sventure s'addensasse sul suo capo, e quando la sua mente era ancor fresca degli studi giovanili e le ricreazioni letterarie temperavano l'ardore de' forti pensamenti che dovevano restaurare l'arte e la scienza ».

La poetica del Galilei.

Così le *Considerazioni* come le *Postille* sembrano differire per la loro concretezza, oltre che per il loro intrinseco valore, da tutti i consimili lavori del tempo, e specialmente dalle controversie, nella cui temperie indubitabilmente maturarono. E, invero, pochi altri scritti del tempo, forse nessuno può ricordarsi che sia quanto esse sciolto dai lacci teorici che irretivano e inviluppavano allora ogni e qualunque considerazione condotta sull'opera letteraria. Ma non è difficile accorgersi che anch'esse hanno un sostrato teorico, e che questo è il medesimo che costituiva il fondo della imperante poetica classica. Il più intelligente e compiuto studioso di esse, il Vaccalluzzo, richiamandosi ai sedici paragrafi in cui il Lombardelli ebbe a ridurre, in una lettera al Cataneo, gli « errori, mancamenti e falli » della *Liberata*, desunti dalle controversie e versanti sull'invenzione, originalità e unità della favola, sul poema eroico e romanzo, sul costume, la sentenza e la locuzione, molto opportunamente e esattamente ha mostrato come le opposizioni del Galilei, tutte riguardanti solo questi tre ultimi aspetti delle controversie, « si possono ridurre alle seguenti: — il poema è povero d'invenzione e di maraviglioso; manca il costume e il decoro ne' personaggi; si sciupano le molte stanze in cose inutili e manca però la famosa brevità tassesca; ci sono molte inverosimiglianze; lo stile è gonfio e pedantesco, e i concetti senza connessione; i versi sono aspri e duri, e vi è bassa la sentenza e pedantesca la elocuzione, con giochetti di parole; ci sono molte improprietà di parole; è di favella troppo scelta nelle persone « mezzane » e ci son falli di memoria e d'altro » (p. 37). Non si svolgono dunque per entro la cerchia teorica della critica classica e con lo stesso metodo e sopra

le medesime categorie? Ma che il punto di vista della considerazione galileiana fosse il medesimo della critica classica, è dimostrato da altri lampi del suo pensiero, senza uscire dall'ambito degli scritti raccolti dal Mestica, che sono, oltre i riferiti, otto lettere e alcune serie di pensieri del *Saggiatore* e dei *Dialoghi de' Massimi Sistemi.* Nella mirabile lettera al Cardi (1612), il concetto che sta a base del suo giudizio sopra il paragone sempre attuale tra la pittura e la scultura, è che l'arte sia imitazione della Natura; e con tale concetto, tra profonde e originalissime osservazioni solo degne d'esser raffrontate alle geniali idee di Leonardo sopra i mezzi di cui si servono e gli effetti che con essi ottengono le due arti, s' accompagna l'altro de' loro limiti e della loro maggiore o minore potenzialità di rappresentazione del vero, e quello ancora del loro differente oggetto d'imitazione, che per la scultura è « il naturale tangibile », per la pittura « più il visibile », e della maggiore difficoltà di questa e quindi della sua superiorità sull'altra, per esser appunto assai più artificiosa la sua imitazione. In un'altra al Principe Leopoldo (1640), in cui combatte l'opinione del Liceti intorno al candor lunare, appare il concetto dell'ornamento che apportano così all'esposizione filosofica come a un convito, a un poema, a un epinicio le parti non principali ma convenientemente collegate alla sostanziale. « La maestà d'un poema eroico viene sommamente ampliata dalla vaghezza e varietà degli episodi; e Pindaro, principe dei lirici, si sublima tanto col digredire in maniera dal principale suo intento, che è di lodar l' eroe da esso cantato, che nel tesser le laudi di quello non consuma la decima, nè anco talora la vigesima parte dei versi i quali spende in varie descrizioni di cose, che in ultimo con fila assai sottili sono annesse al principal soggetto ». Nel *Saggiatore* satireggia amabilmente il Sarsi, il quale « forse stima che la filosofia (scienza naturale) sia un libro, e una fantasia di un uomo, come l'*Iliade* e l'*Orlando Furioso*, libri ne' quali la meno importante cosa è che quello che vi è scritto sia vero » (cioè *reale*); e osservandogli che la sua mente non può quietarsi e appagarsi « d' un fioretto poetico, al quale non succede poi frutto veruno », poichè « la natura non si diletta di poesie », lo rimorde del suo fingere « di non conoscer o la natura o la poesia, e di non sapere che *alla poesia sono in maniera necessarie le favole e finzioni che senza quelle non può essere* » (IV, 6 e 7): definizione

verissima e piena di profondo significato sul labbro del Galilei, ma che non toglie di credere che egli concepisse teoricamente la poesia come la concepiva Ludovico Castelvetro. Ancora nelle due importantissime lettere di risposta al Rinuccini (1639 e 1640) che gli chiedeva « una nota dei riscontri delle materie e concetti simili » nell'Ariosto e nel Tasso, lamentando di non poter sodisfare ampiamente il cortese amico e per la sua cecità e per aver smarrito « il poema del Tasso legato con l'interposizione di carta in carta di fogli bianchi, dove aveva non solamente registrati i riscontri dei luoghi di concetti simili in quello dell' Ariosto, ma ancora aggiuntovi secondo che gli parevano questi o quelli dovere essere anteposti », adopera ancora i criteri e della ricchezza dell'invenzione, e vaghezza della dipintura, e dell' « osservazione del costume », la quale trova nell'Ariosto « maravigliosa ». Ma, naturalmente, un aristotelico quale intendeva essere e fu difatti Galileo, dei precetti dell'arte, che pur riveriva perchè li concepiva come frutto d'oculata esperienza e elaborazione di una mente superiore, non si rendeva schiavo a tal punto da chiuder gli occhi alla diretta osservazione del vero o da rispecchiarlo deformato in essi, convinto di questo, che non fu il solo dei grandi assiomi da lui posti, che « non repugna che un grande artefice abbia sicurissimi e perfettissimi precetti dell'arte sua e che talvolta nell'opera erri in qualche particolare; come, per esempio, che un musico o un pittore possedendo i veri precetti dell' arte faccia nella pratica qualche dissonanza, o inavvertentemente alcun errore di prospettiva ». Con le teoriche dominanti in poesia ma con una concezione delle teoriche così elevata, il Galilei lesse e postillò, seguendo la corrente degl' inevitabili *paralleli* (è parola sua), come quello che il Rajna ha con assai giuste ragioni dichiarato meno illogico di quanto possa sembrare, tra l'Ariosto e il Tasso, lesse e postillò, dico, i due grandi capolavori. E come fu il più libero dalle pastoie teoriche, riuscì il più acuto nell'osservazione diretta di essi, per quella medesima forza di penetrazione del reale, ond' egli si levò gigante nella storia della scienza, e con la guida, se non sempre impeccabile, quasi sempre sicura, d'un gusto squisito, perchè materiato, direi quasi, del senso del reale, della coesione, dell'armonia degli elementi essenziali del vero. In ciò è la sua singolarità e anche la sua solitaria grandezza di critico in mezzo alla turba infinita dei miopi letterati del suo tempo.

Egli discese con lo sguardo suo acutissimo e sereno nel mondo della poesia colla medesima disposizione e col metodo medesimo onde scrutava la natura, e, dimenticando che la poesia è finzione, cercava la realtà dei personaggi come le figure onde diceva che il libro della natura era scritto. Nessuna maraviglia pertanto che le sue predilezioni fossero per il mondo ariostesco, che gli appariva così reale nella sua concretezza, così vivace e colorito e sfumato nella sua ricca varietà, negli sviluppi delle azioni e delle passioni dei suoi personaggi, in que profondo carattere, insomma, di verità spontanea, naturale; e che invece non si sentisse attrarre dal poema del Tasso, in cui la natura gli si mostrava arida, povera, non schietta, ma costruita artificialmente, con quell'espediente che egli chiama dell' « intarsiare » e sul quale di più insistè coi suoi rimproveri. Guidato dal suo stesso vivo naturalismo a stimare, come s'è visto, « più ammirabile un'eccellente pittura di una eccellente scultura », perchè la pittura, ottenendo il rilievo della scultura col chiaroscuro, lo anima poi col colore, e rappresenta gli uomini quali sono in natura, « poichè ella gli scolpe e colora », e per non esser astretta come la scultura a solo *copiare* dal vero, imitando essa non « le cose com'elle sono », ma « com'elle appariscono », (lett. cit. al R.), ha una facoltà inesauribile di rappresentazione, concepiva la poesia come una pittura, facendo corrispondere al disegno e al colorito della pittura, la sentenza e la locuzione, « le quali due parti, quando siano aggiunte col decoro, rendono la imitazione, e rappresentazione perfetta, che è l'anima, e la essenzial forma di queste due arti, e quello si dirà più eccellente Pittore o poeta, il quale con questi due mezzi più vivamente ci porrà innanzi agli occhi le sue figure » (*Consid.*, II, 18). Con questa stregua era naturale che la tavolozza ariostesca gli dovesse apparire infinitamente più ricca di quella di Tasso, e che gli dovesse non dico sfuggire ma spiacere, poichè fu il primo a intuirla, l' intima e profonda idillica tristezza dell' anima tassesca: il molle e delicato sentimento, la dolce musicalità del più grande precursore del nostro romanticismo non era fatta per esser compresa dal massimo intelletto che trasse a maturità piena i frutti della Rinascita. « Uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia dilettato di adornarlo di cose che abbiano per antichità o per altro del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline », gli si raffigurava la *Gerusalemme*, quando

si volgeva « a considerare i Cavalieri con le loro azioni e avvenimenti, come anche tutte le altre favolette di questo Poema »; entrando all'incontro nel *Furioso,* vedeva « aprirsi una guardaroba, una Tribuna, una Galleria regia ornata di cento statue antiche de' più celebri Scultori con infinite storie intere, e le migliori di Pittori illustri, con un numero grande di vasi, di cristalli, d'agate, di lapislazzari, e d'altre gioie, e finalmente ripiena di cose rare, preziose, maravigliose, e di tutta eccellenza » (*Cons.*, I, 46-7). E nel ricordare con tono di rimprovero al Tasso « che le favole e le finzioni poetiche devono servire in maniera al senso allegorico, che in esse non apparisca una minima ombra d'obbligo, altrimenti si darà nello stentato, nello sforzato, nello stiracchiato », — trascendendo così un dogma errato con un precetto in cui è un'intuizione estetica profonda della organica realtà fantastica e non intellettualistica dell'arte — tornava col pensiero ancora alla pittura, rassomigliando le finzioni poetiche non composte secondo un tal canone a « quelle pitture, le quali, perchè riguardate in scorcio da un luogo determinato mostrino una figura umana, sono con tal regola di prospettiva delineate, che, vedute in faccia e come naturalmente e comunemente si guardano le altre pitture, altro non rappresentano che una confusa e inordinata mescolanza di linee e di colori, dalla quale anco si potriano malamente raccappezzare imagini di fiumi e sentieri tortuosi, ignuda spiaggia, nugoli, stranissime chimere » (*Cons.*, XIV, 31). Voleva godere la vita piena e armonica: e però nell'Ariosto tanto ammirato fastidiva e rifaceva tutti i versi che non suonavano classicamente, incapace di comprendere l'esigenza del tono del cantastorie popolare. Bassa, perciò, giudicò la *sentenza* nel Tasso, e pedantesca l'*elocuzione*, additandone tutte le artificiosità, che chiama « capriole intrecciate ». Ma naturalmente non tutto nel poema tassesco disapprovò: scatti di ammirazione, talvolta espressi con superlativi, non mancano; anzi ogni volta che un atteggiamento, un gesto, l'azione d'un eroe si veste di un maestoso decoro non disgiunto dalla naturalezza, e l'espressione artistica assume i toni e i rilievi del pittoresco, il pathos accenna ad avere uno sviluppo e una drammaticità, il sorriso ironico, il motto di scherno di cui sempre a torto usò e troppo irriverentemente abusò forse per un inconsapevole giovanile trascorso del pensiero, gli si spengono sul labbro per dar luogo a proteste gioiose d'entusiasmo, in cui brilla quell'alta, sovrana gen-

tilezza del suo sentimento che rende così affascinanti tante pagine e tante lettere polemiche dei suoi anni cadenti. « Il commovente silenzio e le sublimi parole » di Argante abbattuto, che, secondo il De Sanctis, « non trovan parallelo in qual si voglia altro poeta », gli fanno esclamare: « mirabile, nobile e generosissima risposta veramente tale che forse non è altrettanto in tutto questo libro » (*Consid.*, XIX, 10). E « osserva », ben ha rilevato il Vaccalluzzo, « nell'amore di Tancredi e di Clorinda il difetto di forza drammatica, di Erminia commenda i contrasti tra l'amore e il pudore, e la disperazione dell'abbandono, e il timore della persona amata; di Armida sente la potenza d'uno sguardo e la dolcezza del canto sireno *degno di stupore*... Comprende il fascino della bella morte di Dudone e del lamento di Goffredo, la forza drammatica del duello di Tancredi e Argante » (pp. 69-70): bellezze a cui mai o quasi mai seppero appuntar lo sguardo i controversisti e i teorici dell'età. E quando la rappresentazione artistica gli sembra acquistare la vivacità, il movimento, il colorito d'un quadro, gli fiorisce sul labbro anche la parola *divinità* da lui serbata solo al suo tizianesco poeta. « Bellissime » gli sembrano le stanze X-XII del XV canto, come quelle che « rappresentano mirabilmente quello che ha preso a dipingere, e in questo *mettere innanzi agli occhi* che fa, ha dell'andare della divinità dell'Ariosto ». Molto, troppo, forse il meglio non comprese del capolavoro in cui l'anima moderna manda i suoi primi disperati accenti; ma che perciò? Pur movendosi entro la cerchia teorica del suo tempo, il Galilei seppe mettersi a faccia a faccia con l'opera d'arte, e scrutarla come una realtà, considerarne la vita nel suo movimento, nelle sue manifestazioni, senza perder di vista che era una creazione della fantasia d'un uomo; affermò, forse senza volerlo e senz'accorgersene, un metodo ignoto ai contemporanei: non era ancora il metodo, cioè la critica; vide, come nessun altro, addentro, con la forza di penetrazione onde carpì alla Natura tanti mirabili segreti e con la guida di un gusto sano e squisito del bello, di cui i contemporanei avevano ormai perduto l'istinto. Perciò l'opera sua rimane isolata nella sua caratteristica superiorità e non effettrice di progresso all'età incapace di comprenderla e fecondarla, sebbene compiuta in se stessa, vera e vissuta, e degna, unica veramente degna, del capolavoro su cui si esercitò. A noi moderni, soltanto, poteva insegnare, come insegnò di fatti al

De Sanctis, « un concetto più sano e più preciso dello scrivere poetico ».

La *Poetica* di T. Campanella (1568-1639).

Come nella storia della scienza, anche in questa della critica letteraria, accanto al Galilei, in una medesima posizione di originalità e di grandezza, troviamo quello che gli fu consorte anche nel martirio, dopo esser stato con lui in alta e per noi altamente drammatica comunione intellettuale, il glorioso frate di Stilo. Sin da giovine, mosso certo dalla sua ardente natura di poeta filosofo, il Campanella aveva applicato l'ingegno alla speculazione dell'arte e della poesia, ricavandone, nel 1596, una poetica volgare che fu nota, come c'informa egli stesso, al poeta Bracciolini e a molti altri e comparve a Napoli nel 1608 in veste spagnuola, ma con gli esempi italiani per opera d'un « ridicolo » plagiario, un tale Trasonico Ispano, e che il filosofo ripudiò poi negli estremi suoi anni, quand'ebbe elaborato l'altra latina nella compatta tessitura della sua *Rationalis Philosophia*. L'idea generatrice della parte nuova e sostanziale e fino a un certo punto anche architettonica della qual singolarissima *Poetica* campanelliana è il concetto platonico del bello modificato nel senso che il bello è segno del bene *(signum boni)*, come il brutto è segno del male *(signum mali)*, intendendosi per bene le tre primalità, Potenza, Sapienza, Amore. Tale modificazione rappresenta un progresso sotto un duplice aspetto. Mediante il concetto di segno o simbolo qui introdotto il Campanella « giungeva a scorgere », osserva il Croce, « che le cose materiali, i fatti esterni, per se stessi non sono nè belli nè brutti: « Mandricardo disse belle le ferite nei corpi dei mori suoi amici, giacchè erano grandi e indicavano le forze grandi del feritore Orlando; e S. Agostino chiama belle le scorticature e le slogature sul corpo di S. Vincenzo, perchè indizi della sua tolleranza; ma erano brutte per contrario, in quanto segni della crudeltà del tiranno Datiano e dei carnefici. Bello il morir combattendo, disse Virgilio, poichè segno d'animo forte. Bello sembra all'amante il cagnolino della sua donna, e belle chiamano perfino le urine e le fecce i medici quando indicano la salute. Niente v'è che non sia bello e brutto insieme » (« quapropter nihil est quod non sit pulcrum simul et turpe »). In tali osservazioni si ha, non più esaltazione mistica a freddo, ma un qualche avviamento di analisi ». Anzi

il Campanella vi si era appassionato tanto, che le ritroviamo nelle sue stesse canzoni filosofiche.

> Il bianco che del nero è ognor più bello,
> Più brutto è nel capello;
> Pur bello appar se prudenza rassembra, ecc.

« Ci s'intravvede », commenta il De Sanctis, concludendo l'esposizione del contenuto della lirica campanelliana, « la nuova critica, che richiama gli spiriti dalle forme alle sostanze, dalle parole alle cose, dal di fuori al di dentro. Di che esempio è lui stesso, che scrive cose nuove e alte nel più assoluto disprezzo della forma. La sua poesia nervosa, rilevata, succosa e insieme rozza e aspra è l'antitesi di quella letteratura vuota, sofistica, e leziosa, venuta su col Marino ». Pure, posto il concetto di *segno*, con piena coerenza logica il Campanella vuole — ed è questo, secondo noi l'altro aspetto del progresso che esso contiene — che tale segno, per esser veramente efficace alla persuasione del bene, cioè giocondo com'è di sua natura tutto ciò che apporta salute al nostro spirito, sia anche in se stesso, nell'imitazione del vero, artisticamente bello ed espressivo. « Quando contempliamo una pittura dell'a noi nemico e odioso Serpente, non ne prendiamo diletto perchè, come dice Aristotile, ci è argomento d'istruzione e di raziocinio, ma perchè quella pittura ci mostra in atto l'arte eccellente del pittore. L'arte è essa stessa conservatrice dell'uman genere, e però ha in sè il senso del piacere. Per questo, se un pittore inesperto riproducesse infelicemente la bellissima Diana, chiameremmo brutta la pittura e brutta l'immagine, quale indizio di arte poco conservante, come al contrario chiamiamo bella una scimmia dipinta da Michelangelo, pittore sapientissimo, quale indizio di arte grande: e l'*Inferno* del poeta Dante è più bello del suo stesso *Paradiso*, perchè meglio imita le persone e le pene .... Il poeta che rappresenta bene quel che vuole esprimere, è giocondo; insulso e degno di disprezzo quello che è inetto a tale rappresentazione » (II, 2). Su questa base estetico-morale, anzi estetico-teologica, sorge l'edificio della poetica campanelliana, che rimane perciò di struttura essenzialmente classica, aristotelico-oraziana secondo il tipo della Rinascenza, nonostante le frequenti e a volte sostanziali ribellioni ad Aristotile e la diversa elaborazione dialettica dell'edonismo pedagogico oraziano. Il platonismo, in Campanella, non solo non si spinge,

come in Savonarola, alla negazione dell'arte anche se religiosa, dov'è pur sempre l'elemento sensuale, e però corruttore e corruttibile, della parola, ma conduce appunto a un rafforzamento della fede nella rettorica e nella poetica e nella grammatica stessa, che con la dialettica e l'istoriografica si stringono perciò energicamente a costituire il sistema della sua filosofia razionale. Il rude e naturale poeta-filosofo, lungi dal ripudiare la classica disciplina dell'arte, l'accoglie e la professa con convinta fiducia, facendone quasi un fulcro del suo pensiero teorico, sebbene nulla gli sia più odioso del poeta che imiti un altro poeta, invece di effigiar la natura e, attraverso essa, la somma sapienza. Mantiene pertanto in tutta la sua integrità greco-romana la rettorica tradizionale, e nella poetica ne svolge con cura meticolosa le leggi secondo cui il discorso poetico dev'essere trasfigurato per maggior potenza di espressione; elabora filosoficamente le categorie grammaticali, e della grammatica, nella poetica stessa, con maggior minuzia che non usi Aristotile, ripete tutti gl'insegnamenti che costituiscono la teoria dell'elocuzione (lettera, sillaba, dizione, orazione). Ma quanto più diligentemente sviluppa il formalismo rettorico-grammaticale e quello della poetica, con tanto maggior rigore propugna l'alta, beatificante, salvatrice moralità del contenuto, negando recisamente che si possa, come fanno i poeti seguaci di Aristotile, esercitar l'arte *propter delectationem solam* e costituir la poesia di qualunque materia che abbia in sè diletto. « Has voluptates introducere non est artis munus ». E tutti i poeti voluttuosi, da Omero che « absque his loqui nescit voluptatibus, et deorum adulteria nefandos coitus placiturus canit », al lascivo Marino, che il culto adonico « renovat ... saeculo nostro », sono da lui condannati da questo punto di vista (II, 3). E analogamente respinge la pura finzione poetica, additando come soggetti artistici l'impresa di Colombo e gli alti avvenimenti moderni. E già per le loro bugie nelle sue rime aveva collocati i poeti accanto ai tiranni e sofisti come corruttori d'ogni cosa bella che avesse il mondo: — il valore in superbia, la sanità in ipocrisia, le gentilezze in cerimonie, e il senno in sottigliezze, l'amore in zelo e in liscio passò la beltà

> mercè vostra, poeti, che cantate
> finti eroi, infami ardor, bugie e sciocchezze,
> non le virtù, gli arcani e le grandezze
> di Dio, come facea la prisca etate.

Così, mentre rifiuta nella sua *Poetica* la teoria aristotelica dell'imitazione, di cui gli sfugge interamente il significato ideale, giustifica ogni altro contenuto che abbia in sè la capacità di svegliar nell'animo umano il senso innato del bene col filtro della bellezza artistica per sè stessa salutifera come segno della bontà suprema, non escluso, s'intende, l'elemento dottrinale e fantastico, essendo anche la dottrina per sè capace di sanare, e le funzioni allegoriche per ciò stesso altamente poetiche. Al Poeta richiede pertanto non solo tutte le virtù oratorie, ma le più alte doti intellettuali e morali. « *Poësis est flos scientiarum* » (VI, 4); di tutte le scienze convien dunque che sia peritissimo il poeta, ma in ispecie della teologia simbolica, e dei sensi mistici, morali, anagogici: e della storia; nè deve mancare d'ingegno critico, se voglia utilmente giovarsi della lettura, che gli dev'esser familiare, dei poeti segnatamente filosofici, quelli cioè che non imitano, come certi inetti pittori, le figure di Michelangelo, ma la natura stessa: in che i moderni non sono quasi mai più eccellenti degli antichi; Dante solo sembra aver tutti superato, perchè seguì la natura e non i poeti.

È di nuovo l'ideale medievale del *poëta-theologus*, ma accresciuto degli attributi di *historiographus* e di *rhetor-philologus* che l'Umanesimo gli sostituì via via come essenziali. Conseguentemente la partizione aristotelica della poesia in rappresentativa (tragedia e commedia) e narrativa (epopea) è ripudiata, essendo per il Campanella *plurima*, quasi si direbbe infiniti, i generi e le specie di poesia, che egli, peraltro, evidentemente per semplicità didattica, riduce sotto dodici categorie: poesia sacra, legale, filosofica, bucolica, georgica, satirica, innica, eroica, elegiaca, tragica, tragicomica, comica; d'ognuna delle quali fornisce trattazioni più o meno estese, diffondendosi pur sempre ancora con maggior larghezza sulle due forme principali, l'epopea e la tragedia, e con procedimento ancor tutto aristotelico.

Ma se la cerchia della trattazione riman quella della poetica classica, diversa è tuttavia l'attitudine con cui il Campanella vi si muove. L'ideale poetico e gli schemi delle forme non sono per lui pure e vuote astrattezze, su cui esercitar a freddo il pensiero per amore della teoria: sono bensì e soprattutto un orientamento e una guida per la sua fremente ricerca del reale e del concreto che sempre gli sfugge, ma che la poesia

sembra dargli nelle sue dilettose e sapienti figurazioni. Da ogni punto del suo orizzonte teorico, conquistato con ferma disciplina mentale, lo vediamo ininterrottamente volgersi e chinarsi per cogliere il *fior di sapienza* di cui vede constellato il prato della poesia, e inebriarsi del suo profumo. Qui è il suo gusto e con tal gusto egli giudica, scegliendo fior da fiore. E raramente, sebbene cerchi la sapienza e non la bellezza, ei s'inganna, perchè ha vivo il sentimento del bello e della poesia. Il suo poeta sovrano è Dante, che pienamente incarna il suo ideale così per l'altezza e universalità della sostanza come per la vivacità icastica, spontanea della forma. Ma si sente la sua irresistibile ammirazione per l'Ariosto, in cui trovava più frequentemente realizzato il suo sogno d'una bellezza sapiente insieme e gioconda, e perciò tanto più salutifera al genere umano, sia pure scambiando talvolta per sapienza la cabbala pitagorica. Davanti agli episodi di Astolfo, salito nel mondo della luna a ritrovare il senno d'Orlando, e di Ruggero, che nel ventre della balena trova quanto ha il mondo, templi, navi, fuoco, ecc., egli esulta di gioia e di meraviglia per le dottrine riposte che vi legge, ancorchè sappia che il Poeta potrebbe non averci neppur pensato. « Nescio an hoc cogitavit Ariostus. Sed tamen attigit scopum veritatis » (VIII, 9, *De fabulis insertis Heroico*). In tali finzioni nessun poeta gli sembra abbia agguagliato il Boiardo e l'Ariosto: il Tasso gli appar in esse freddo *(frigidus)*. E lo rimprovera d'essersi lasciato sfuggire l'occasione di cantar le mirabili storie dei Profeti e de' Patriarchi e di non riporre sensi anagogici nella sua *Gerusalemme*. « Obbligato al grecismo e al gentilismo, invece, non vi pose che episodi omerici e virgiliani. Scimmia, non uomo. E almeno avesse reso migliori le favole e digressioni che ruba, come fece Virgilio quando imitò Omero! ». Poveri sono i poeti spagnoli che non sanno dir nulla di nuovo, se non lo prendono dagl'Italiani. « Lo Stigliani con versi disadorni canta un soggetto meravigliosissimo, rubando gli episodi meno convenienti e meno mirabili che la storia stessa; e quasi di un'Odissea fa un'Iliade o un'Ariostea » (ib). E l'Ariosto ammira sino alla commozione e al pianto per il vivo spettacolo che offre delle virtù e degli atti magnanimi di Orlando (II, 5) e per gli esempi di fedeltà e di generosità e gli eventi vari di Orlando stesso, di Zerbino, di Bradamante (VII, 2). Nel raffigurare tutto il mondo, come fa nei viaggi di Astolfo e Ruggero, si potrebbe

dire che abbia superato Omero e Virgilio, se non avesse imparato dal Boiardo a esser così fecondo nelle sue finzioni (ib.). Nella proprietà dell'ornato, il quale consiste non solo nell'elocuzione ma in tutte le vivezze *(vivificationibus)* del discorso « Dante sembra aver superato tutti i poeti; e vicino gli è tra i volgari l'Ariosto » (VII, 8). Nell'età del Tasso, una così viva ammirazione per Dante e l'Ariosto (che non sono per altro i soli poeti che egli considera, chè anzi larghissima appare dagli innumerevoli riferimenti, in cui esemplifica le proprie teoriche, la sua cultura letteraria così per l'Antichità, come pei tempi moderni) ci richiama ancora al pensiero Galileo, col quale il Campanella aveva in comune, tra l'altro, una sete naturale della bellezza poetica come espressione la più adeguata e concreta di ciò che per ognuno di essi era la realtà eterna. Nel suo profondo, prudente e cosciente naturalismo Galileo soddisfece quella sete andando alla aperta fontana della poesia, bevendo, come ogni altro uom semplice beve, nel cavo della mano; Campanella nel suo irrequieto sogno metafisico volle bere nella coppa dell'allegoria e anch'egli si dissetò, sebbene la vera essenza della poesia troppo spesso in quella coppa gli si volatilizzasse. I contemporanei non conobbero nè l'una nè l'altra voluttà, perchè di quella sete non soffrirono il fiero tormento. Altri erano i loro eccitanti.

Il pensiero teorico secentesco.

Col Campanella siamo entrati nel vero terreno del pensiero teorico secentesco, che ci converrà ora di rapidamente percorrere, come quello in cui ha le sue radici il metodo critico. Ne troveremo una buona parte ancora occupata dalle poetiche; ma non sarà la più rilevante e significativa, poichè, dopo la vasta sistemazione data dai cinquecentisti alla teoria poetica, ben difficilmente le nuove poetiche avrebbero potuto essere nella loro materialità altro che copie più o meno pedisseque delle precedenti, almeno sino a che non si fosse abbandonato il punto di vista della considerazione della teoria suddetta e non fosse sorto un nuovo chiaro criterio direttivo, come accadde, ad esempio, col Gravina. Non che ora un nuovo punto di vista non fosse stato guadagnato: sappiamo già quale fosse: era l'*ingegno*; ma esso, più che nelle poetiche propriamente dette, così generali come particolari, fu tenuto soprattutto nella riorganizzazione della teoria dell'espressione stilistica, che è del

La poetica dal Beni al Rinaldini.

Seicento il prodotto più proprio, più vivace, più caratteristico. Il secolo, apertosi teoricamente coll'ampio e ancor poco pacifico com-

mentario alla poetica aristotelica del Beni (1613), che può essere considerato, meglio di quello che nello stesso anno dava in luce quel Giambattista Chiodino da Montemilone che indarno con questo suo bizzarro nome stuzzicò la curiosità del Saintsbury (II, 329), anche come l'ultimo della lunga serie inaugurata dal Robortelli, si chiudeva con un nuovo trattato di *Philosophia rationalis*, quello del Rinaldini (1681), in cui la *Poetica*, che ne è la terza parte, non solo è priva d'ogni intrinseco valore, ma non lascia vedere alcun segno in cui si rifletta o si mostri lo spirito dell'età: una cosa scialba ed inerte. Nè mancarono, s'intende, i puri manuali scolastici, in cui tornavano a riabbracciarsi poetica e rettorica, come quello del Mescolio (1693), in cui è ridotto a precetto e dogma ogni problema, non escluso il massimo, l'origine della poesia: « Causa Poësis efficiens est *Mens humana* praeceptis Artis instructa » (p. 4).

Giuseppe Battista (1610 - 1675).

Tuttavia, anche in taluno de' manipolatori di poetiche, i quali costituiscono ancora una vera folla, in parte per effetto della larga collaborazione avuta in tali studi dai dotti gregari di nuovi ordini religiosi o per trastullo intellettuale o per gl'intenti pratici da loro assegnati alla poesia e specialmente al teatro, non è difficile il sorprendere qualche traccia del nuovo atteggiamento onde fu riguardata la poetica classica in questo periodo. Uno di costoro può esser considerato Giuseppe Battista, un notevole tipo di marinista antimarinista, a cui dobbiamo una *Poetica* (1676), apparentemente costituita ancora secondo il disegno tradizionale, ma in realtà e con sufficientemente consapevole risolutezza orientata verso il nuovo punto di vista.

Il carattere dogmaticamente precettistico della *Poetica* del Battista, sebbene non tralasci, conforme il costume del tempo, la rassegna delle varie opinioni su punti particolari, risulta esplicitamente sin dalle prime pagine introduttive (10-12), dove l'Autore dichiara d'aver « faticato di ragunar tutte le cose ivi [nella *Poetica* aristotelica] disperse e di ridurle a metodo regolato, affinchè le regole s'apparino con agevolezza e s'habbiano per la punta quasi delle dita », senza rinunziare a valersi dell'opera de' precedenti commentatori, di cui « a tor via ogni dubbio, si trutina ogni interpretazione, e si riceve quella che e per ragioni, e per esempli si rende più probabile », ma anche senza « digressioni lunghe fuor di luogo, e di tempo ». Così accennato alla controversa questione se *epico* sia tutt'uno con

eroico, confessa d'accingersi a dar nuove regole del poema epico, vedendo quanto sia difficile il tessere un tale componimento, senz'incontrare il biasimo de' critici, da cui nessun moderno è stato risparmiato. La promessa semplicità di trattazione è fedelmente mantenuta, e in modo che, seguendone soltanto lo schema, si è in grado già di conoscere la soluzione che il trattatista dà ai problemi da lui posti e quali siano quelli che più l'interessano. Le parti da riguardare in un poema son quattro: *favola*, *costume*, *sentenza*, *locuzione.* La favola « esser dee *una*, *compiuta*, *grande*, *maravigliosa*, *credibile*, *ben episodiata*, *semplice* o *ravviluppata*, *lieta* o *mesta, varia* ». Il costume, che è per la poesia ciò che in pittura è il colore, come la favola è il disegno, deve avere *bontà*, *convenevolezza*, *simiglianza*, *egualità.* La sentenza, che « è l'espressione del nostro concetto, per mezzo del quale dimostrando che una cosa sia o non sia, si manifesta il costume », dev'esser *vera*, *concorde*, *propria*, *nobile*, *sufficiente.* La locuzione, che « è quell'espressione che si fa de' concetti dell'animo col mezzo delle parole », deve avere, come già pose Quintiliano (ut emendata, ut dilucida, ut ornata) tre pregi (virtutes), *purità*, *chiarezza*, *ornamento.* Nella dimostrazione e illustrazione di ognuno di questi canoni consiste la maggior parte della *Poetica* del Battista, essendo affatto schematiche e quasi frettolose le osservazioni riguardanti gl'*inventori*, la *definizione* e le *parti* della tragedia e non più che un abbozzo imperfetto il « *discorso della commedia* al signor Lorenzo Crasso », con cui l'opera rimase, come s'è detto, interrotta. Ma sostanzialmente il pensiero critico del Battista è tutto sviluppato e esaurito nella teoria del poema epico, la quale, quant'è categorica ne' principî, che sono fedelmente ricalcati su quelli tradizionali, altrettanto è rivelatrice della tendenza in tutto secentistica del trattatista a mettere in primo piano, accentuandone l'importanza col moltiplicarli e svolgerli ampiamente, i problemi formali, a volgere, quasi direi, la considerazione del critico dall'intimità essenziale alla veste esterna dell'opera d'arte, o almeno a subordinare il problema del contenuto a quello assai per lui più complesso dello stile, la parte più sensibile in cui si concentra e si spiega la virtuosità dell'arteficie. Ne balza fuori un ideale poetico ricchissimo d'esteriorità, d'una ricchezza aristocratica, maestoso, nobile, decoroso, tutto fregi e raffinatezza e maraviglie, atto a riempire di diletto l'anima del lettore, senza troppo turbarla

con profonde commozioni, ad accarezzarla, anzi, e cullarla come in un dolce e fantastico sogno. Per l'architettura del poema eroico il modello del Battista, è, naturalmente, la *Gerusalemme*, di cui giudica *perfettissima* l'unità, una essendone l'azione, uno il personaggio che la porta a compimento e l'individualizza a tal segno, che staccata dal poema non può altrove adattarsi. Nè solo per tale riguardo, s'intende, l'opera del Tasso gli appare superiore, perchè più regolato, di quella dell'Ariosto, sì bene per ogni altro aspetto: cioè per la verità e l'ordine non perturbato, ma naturale del fatto, per il contenuto religioso che non esclude tuttavia l'elemento maraviglioso (non *miracoloso*), per la continuità delle digressioni, che nell'Ariosto son fuori del verisimile, lunghe, remote dall'azione principale, lascive, per la moderatezza della passione nell'eroe al quale tuttavia il Poeta non conservò il costume, allorchè nel c. XX gli pose sul labbro le parole d'inaudita fierezza: « Ite, abbattete gli empi e i tronchi membri calcate ». Tale e tanta fedeltà alle regole è ciò che principalmente rende ammirevole al Battista l'opera del poeta, essendo essa frutto d'ingegno. E altrettanto deve dirsi per tutte le altre qualità che e la sentenza e la locuzione debbono rivestire. Così « *propria* è la *sentenza*, quando lo scrittore per forza d'*ingegno* sua la fa nascere dalla cosa inventata, e non la imbola ad altri. Circa l'osservanza *del qual* precetto non *badano sottilmente* i critici (cioè sono di manica larga, e il Battista è con essi), e conceder sogliono molta indulgenza. Si tollera volentieri il furto quando con dargli nuova forma o si nasconde, o si migliora. Ci vuol destrezza, dovendosi vestire d'arredi tali, che sembri proprio dello scrittore che l'ha rubato ». *Nobile*, cioè non popolare, non volta ad insegnare — che questo non è ufficio della poesia, — aristocratica dev'esser la sentenza, espressione di virtuosità poetica. « A troppo vil metà dirizzerebbe le sue fatiche quello scrittore che volesse arbitro de' suoi versi il Volgo », come pretenderebbe, contradicendosi il Castelvetro, che, mentre non risparmia nessun artista pur vorrebbe che la poesia sia fatta per il popolo. « Se il Volgo idiota non discerne le cose fatte con arte, appagandosi di quelle cosacce, che al suo grosso intendimento s'affanno, egli è da dirsi che indarno si studia alle minuzie della lingua, agli ornamenti del parlare, ai colori della rettorica, alle condizioni della favola, del costume, e della sentenza stessa » (pp. 195-6). Il Battista professa la teoria

dell'ornamento *moderato* nella locuzione; ma ha un bel raccomandare una tale moderazione, se poi parla della metafora in questi termini: « il maggior ornamento che riceve la locuzione, viene dalla metafora, la quale di tutte le figure è la più bella. Onde egregiamente fu appellata dal Fioretti *la lingua delle muse.* Così fortemente lusinga l'udito, che passando all'intendimento ne riman questo quasi ebbro di piacere. È un certo saggio di *buon ingegno* trasandar le cose, che ci sono avanti il piè, e prender quelle, che si chiaman da lontano ». Siamo in piena rettorica aristotelica secondo l'interpretazione secentistica. « Diletta ancora perchè la metafora partorisce la notizia di sè stessa per forza di *proprio ingegno,* e perchè ciascuno ama le cose, che con la sua fatica intende, in quel faticoso intendimento acquistato gode non poco » (pp. 228-9). E ancora, a proposito della locuzione tragica: « senza figurati abbigliamenti la Poesia non ha grazia, e il Poeta non ha cervello », ripete col Ferreri. « A chi dispiacciono i fregi nella poesia, dispiacciono i fiori in un giardino e le gemme in un Erario, le stelle in un Cielo » (p. 263)! Non ci eravamo dunque ingannati nel ritenere che coi teorici, e coi teorici come il Battista, tocchiamo veramente terra, la terra della vera critica secentesca, la quale è proprio, come abbiamo già fermato, la poetica classica riguardata dal punto di vista dell'ingegno: critica eminentemente progressiva, più e meglio di quella de' pretesi, di tanti pretesi novatori, i quali al più possono documentarci i cambiamenti del gusto; progressiva, appunto perchè di quella poetica maturava o meglio iniziava la dissoluzione, in quanto ricercava delle sue rigide leggi un'intima e organica ragione in un'attività spirituale che trovava esser l'ingegno, sotto il quale aspetto ne faceva e continuava l'applicazione in piena concordia coi moventi psicologici e intellettuali dell'arte contemporanea, sino a che tramontando, esaurendosi quest'arte, non sorgesse coi modelli nuovi, reincarnanti sotto altra forma e con altri impulsi il medesimo classicismo, non sorgesse, dico, il nuovo criterio interpretativo: la *ragione.* Ed è tutt'altro che contradittorio, come a taluno è sembrato, l'atteggiamento del Battista allorchè nel suo secentismo, che non era poi così depravato come si vuol qualificare (nelle sue composizioni poetiche forse?), incitava, con gravità non sicuramente falsa, « a leggere gli scrittori greci latini chi scrivere vuole nell'idioma nostrale con istil nobile e peregrino », se non voglia errare « a tutto cielo ».

Poetiche sacre e Rettoriche ecclesiastiche e civili.

Entro questa medesima cerchia troveremmo muoversi quanti altri col Battista, tra i meno sonnacchiosi e freddi trattatisti del tempo, attesero all'elaborazione di poetiche, in italiano e in latino, come il cattolicizzato umanismo della reazione portava. Fu il tempo, non solo delle disquisizioni accademiche di poetica come quelle di cui porgono un caratteristico esempio Giovanni Colle e i suoi consoci dell'Accademia bellunese, dominata ancora dal più astratto scolasticismo, ma delle *Poetiche* e delle *Rettoriche ecclesiastiche e civili*, delle *Poetiche sacre*, non ignote al Cinquecento, in servigio principalmente della religione e in odio alla mitologia; ma la diversità della materia elevata a soggetto d'arte non ne alterava la visione teorica, neppur là dove esse, con coerenza morale, cercavano di contrastare il passo all'invadente secentismo della forma. Così, teoricamente come praticamente, tutti, con maggiore o minore slancio o ripugnanza più o meno coscienti, si aggiravano entro quella cerchia. Che osservazioni notevoli per certa dirittura di mente e correttezza nel gusto movessero uomini e intelletti quali lo Strada, lo Zani, il Ciampoli ed altri, a cui in questo momento volgiamo il pensiero, non è meraviglia. Una individualità in tale indirizzo si costituì quegli soltanto che sta come a cavaliere dei due secoli, il Panigarola, col suo *Predicatore*, di cui già facemmo un cenno, ma di cui, per le ragioni che più in là appariranno, tocchiamo non brevemente in questo stesso capitolo al luogo meglio opportuno.

Le dottrine particolari:

Non meno delle poetiche di stampo aristotelico, nella struttura tradizionale che ben conosciamo, furono, con compiacenza pari all'utilità pratica che se ne sperava e alla necessità o moda che fosse di difendere le proprie o altrui opere dalle censure degl'immancabili sfaccendati o impenitenti seguaci del più rigido credo classico, elaborate le teoriche particolari. Nessun genere letterario, nessuna forma d'arte, nessun componimento artistico, non esclusi pur anco i modelli in prosa come il romanzo, la prosa stessa come genere a sè in confronto della poesia, il melodramma, l'oratorio musicale, rimasero senza un loro proprio, più o meno organico e diffuso, teorizzamento; ma l'interesse più vivo e più esteso seguitarono a suscitare ancora sopra di sè le due forme maggiori di poesia, l'epopea e il dramma, quelle verso cui era stato il sospiro più profondo della nostra Rinascenza artistica e verso cui ancora insoddisfatti anelavano gli spiriti addottrinati e forse anche meno

corrotti, meno deboli o vili o servili della serva e decadente Italia, o perchè spinti da un impulso a un giuoco intellettuale che riempisse loro con la parvenza d'un'opera seria la vuota vita, o perchè veramente, come da molti si sostiene, ma come non dimostra alcun capolavoro in cui un tale stato che sarebbe altamente lirico sia stato rispecchiato, cercassero effettivamente nella vaga ed alta atmosfera della poesia un salutifero e consolante rifugio in cui obliare la triste e vergognosa, tirannica realtà.

la teoria epica:

Quale fosse del resto la teoria epica, basterebbe da sola, se già non si desumesse intera dalle poetiche generali, a dimostrare la storia degli epigoni del Tasso, storia che è stata diligentemente narrata, e dalla quale si apprende, come, anche quando i poeti epici e romanzeschi del Seicento non mirarono nel modello che fu il più largamente favorito, e si accostarono più all' Ariosto o seguirono una via indipendente dall' uno o dall'altro, non uscirono mai dall'ambito della poetica classica. Un interesse pertanto assai relativo offrono al nostro sguardo le teoriche particolari che dell'epopea furono elaborate, mentre il largo culto che ebbero può in qualche modo più importare allo storico della cultura e del costume letterario: in sè e per sè, come visione teoretica dell'epopea, mancano naturalmente d'ogni originalità. Ancora in tutto cinquecentesca, se non recasse in sè un già risoluto spirito di ribellione all'irrompente furore del linguaggio metaforico, apparirebbe la teoria epica esposta nel *Gonzaga overo del poema heroico* (1621) dal Cebà, un corretto interprete del Petrarca, educatosi in Padova alla scuola di Giason de Nores e di Speron Speroni, e, anche per questo, cresciuto al culto e all' ammirazione del Tasso poeta e critico, di cui ripete alcuni principi fondamentali. Ma anche in lui, appunto perchè fu tra i critici di più sveglio e culto intelletto, non è difficile scoprire una disposizione a spiegare il suo credo classico dal punto di vista della facoltà che crea l'arte e che egli crede regolata dalla ragione. Nel *poeta* egli distingue l' artista dal *politico*, assegnando al primo il solo ufficio di dilettare, al secondo quello di ammaestrare, sebbene entrambi i fini debbano esser tenuti presenti dal poeta. È l'opinione del Tasso, che il piacere sia più nobile dell'utile, e però fine principale della poesia. Il poeta, sosterrà altrove, « tuttochè non volgarmente scrive più per dilettare l'orecchie volgari, che per proporre enimmi e per pronontiare oracoli »;

A. Cebà (1565-1623);

e non dà prova di buon gusto coll' « usare metafore e figure tanto lontane dal senso comune degli uomini ». Spunti d'estetismo sobrio e non volgarmente ragionato. A un vasto trattato su *L' epopeia* (1637 e 41), il più vasto del secolo, riuscì l'elogio del *Tancredi* di Ascanio Grandi fatto dal fratello Giulio Cesare; un trattato in cui peraltro manca, non dico l'originalità, ma una qualsiasi impronta personale, ricalcato com' è specialmente sulla teorica del Tasso e che resta di gran lunga inferiore, nel rispetto teorico, alla polemica combattutasi sull'*Adone*, in cui sono pur sempre da riscontrare, non solo i più notevoli aspetti assunti dal secentismo e dall' antisecentismo, ma anche, come vedremo, le idee più vivamente sentite sul poema epico, quelle cioè che costituiscono la teoria epica nella sua forma più caratteristica, nel suo momento vitale, nel suo vissuto dogmatismo.

G. C. Grandi, 1637:

Quanto al romanzo, di cui s'è abbastanza discorso a proposito dei ragguaglisti di Parnaso, per tacer d'altri scritti teorici sul poema in difesa d'opere particolari, come quello con cui Giulio Strozzi difese il *Barbarigo* (1625), sostenendo, con una correzione del *poeta nascitur,* che « la felicità della poesia si porta dalla culla, ma i concetti ci vengono instillati dallo studio già fatto », può esser sufficiente a dimostrare a qual grado d'invasamento si fosse giunti per questo nuovo genere d'arte, riferire quel che nella prefazione al suo *Cretideo* (1637) esponeva il Manzini: « Il genere di componimento, che romanzo è chiamato dai moderni, è la più difficile (quando sia fatta a disegno dell'arte) e in conseguenza la più stupenda e gloriosa macchina, che fabbrichi l' ingegno », superiore senza confronto alla storiografia, all'epopea, alla drammatica, alla lirica. E quale fosse la teoria del romanzo, che per altro non ebbe una vera e propria organizzazione teorica, può agevolmente dedursi da queste assai comprensive ed efficaci parole d'un egregio storico del Seicento, il Belloni: « Infondere nella materia cavalleresca degli antichi romanzi, messi in burla dal Cervantes, lo spirito raffinato dei *précieux*, dare ai cavalieri quel sentimentalismo, che già l'*Astrée* aveva derivato dal gusto italiano (*Arcadia*, *Aminta*, *Pastor fido*), far cioè pensare e parlare i personaggi dell'età passate con la delicatezza e la ricercatezza del seicento), questo si proposero i romanzieri francesi or menzionati [Gomberville, La Calprenède, Mme de Scudéry], e gl'italiani ne seguirono fedelmente le orme » (p. 376). Del resto,

G. Strozzi, 1625.

G.B. Manzini e l'esaltazione del romanzo. Teoria del romanzo.

tra epopea e romanzo corsero in questo periodo così di là come di qua dalle Alpi rapporti più intimi di quanto non possa a prima vista sembrare: rapporti che il Lanson ha determinato con la consueta sua lucida brevità in queste parole: « les épopées du XVII siècle ne sont que de mauvais romans; par contre, les romans sont des épopées qui ne sont pas bien bonnes » (*Hist.*[11], p. 387).

La teoria drammatica:

La teoria drammatica fu, come in parte s'è già visto e come è facile supporre, in tutto seguace — eccettuati, s'intende, la commedia improvvisa e il melodramma — della pratica, in cui servizio o difesa fu formulata e che, anzi, nella sua povertà assoluta di opere di valore artistico anche modesto, può essere assunta come materiale di documentazione critica.

la tragedia;

La tragedia secentesca — debbo anche qui lasciar la parola al Belloni — « classica nell'intenzione, riprodusse nella struttura e nei mezzi i modelli più famosi *del secolo precedente*, dalla *Sofonisba* del Trissino all'*Orbecche* del Giraldi e alla *Canace* dello Speroni: rispettò generalmente le tre unità e e la divisione in cinque atti; al coro serbò l'ufficio suo di confidente; la catastrofe preferì, il più delle volte, terribile con l'uccisione di personaggi o palese o narrata, nei suoi più minuti particolari, da messi, spesso recanti o la testa o altre membra degli uccisi; l'azione svolse o con intreccio estremamente semplice o con viluppi complicatissimi, e i personaggi modellò su tipi costanti e convenzionali » (p. 250). Circa l'azione forse è da ritenere col Bertana, nel cui bel libro su *La Tragedia* è tenuto sempre presente il pensiero teorico contemporaneo ai modelli studiati, che tale classificazione delle tragedie secentesche in due categorie, a sviluppo semplice cioè e a sviluppo complicatissimo, è troppo assoluta e non corrisponde alla ricca varietà che offre la pratica di quel teatro. Ma, comunque siano andate in questo riguardo le cose, la teoria che prevalse. rimase in tutto aristotelica, anche quando si pretendeva averla abbandonata. Il Goano, p. es., in una lettera aggiunta al suo *Antigono tradito* (1621), prevenendo le censure dei rigoristi aristotelici, menava vanto d'aver trasgredito le regole per aver avuto un solo fine, quello di *muovere gli animi a terrore e compassione*, e non s'accorgeva che questa era la regola delle regole. Il che si deve ripetere per tutti i tentativi di deviazione dalle tragedie di stampo classico e per qualunque innovazione teorica che su questo o quel punto fosse presentata.

Più importa invece rilevare che la teoria riceveva impronta secentistica, anche per ciò che riguarda lo stile, dalle esigenze del gusto corrente, che, come ben nota il Bertana, « era gusto di sdolcinature miste di orrori e di strani sviluppi » (p. 160). Su tale tragedia di stampo classico si modellò il dramma sacro, assumendone, come ricorda il Belloni, in contrasto col suo carattere originario, « il far sostenuto, grave, solenne, artifizioso » (p. 251), pur risentendo ne' personaggi, nell'orditura, nello stile, « l'azione potentissima del melodramma e della favola pastorale ». Recato al suo più caratteristico sviluppo dallo Scamacca, che ne fu il più fecondo manipolatore nella maggior fedeltà alla *Poetica* d'Aristotile, ebbe i suoi teorici, tra gli altri, nel La Farina e nello Spucce, entrambi raccoglitori di saggi del genere. Nel *Discorso* aggiunto anzi dallo Sforza Pallavicino al suo *Ermenegildo* non è difficile trovare accenni « ad alcuni capisaldi di quella tecnica destinata poi a trionfare specialmente nell'opera dei classici Francesi » (BERT., 177). Solo nella seconda metà del secolo, « dilungandosi dalla forma convenzionale della tragedia classica si modellò sulle famose *comedias de santos* spagnuole, bizzarre azioni drammatiche divise in tre giornate e rappresentanti la vita d'un santo con intervento di angeli, di demoni, di figure allegoriche da una parte, e di personaggi reali, come i genitori del santo, gli amanti della santa, i servi, dall'altra » (BELL., pp. 255-6): nel qual campo doveva mieter i migliori allori un altro *Ermenegildo*, quello di Emanuele Tesauro. *L'Aminta* e il *Pastor fido*, questo con maggior fortuna, seguitarono ad essere i modelli alla svariata produzione delle favole pastorali, tra l'interrotto contender de' critici sul genere tragicomico, avendo a teorico lo Zuccolo. Lo stesso è da dire su per giù della commedia scritta, che, sebbene risentisse l'azione di quella improvvisa, si tenne stretta ai modelli classici, fino a che non cadde sotto l'imitazione della commedia spagnuola, quando non perdette ogni carattere rappresentativo, come nel caso della *fiera* buonarottiana distesa sopratutto per intenti linguistici, declinando sempre più sino a suscitarsi contro le più fiere ostilità, invano fronteggiate dall'Andreini e dal Cecchini, che se ne eressero a difensori. Ma nè i *Brevi discorsi intorno alle commedie, commedianti e spettatori* di questo, nè le prefazioni di quello alle sue commedie e i suoi due ragionamenti, lo *Specchio della commedia* e la *Sferza contro le accuse date alla commedia ed ai pro-*

il dramma sacro;

drammi spirituali d'imitaz. spagnuola;

favole pastorali; la commedia;

le difese della commedia e dell'arte comica di G. B. Andreini e P. M. Cecchini, e altri trattati.

fessori di lei hanno altro valore che moralistico; come insignificanti o quasi sono per la storia della teoria il trattato composto in favore della commedia del capocomico Aurelio e quello sull'arte comica che, desumendolo da S. Tommaso e da altri santi, « dettò nel 1627 Nicolò Barbieri, il quale scrisse anche un *discorso*, dedicato a Luigi XIII, *intorno alla moderna commedia* » (Id., p. 304), rimaneggiato più tardi nel mutato titolo di *Supplica* (1636) in risposta alle censure rivoltegli. Nè furono questi i soli trattatisti della commedia, ma e il Politi, e il Mascardi, e il Bartolomei, il Marta, il Caloprese, il Gallucci ed altri ancora, che nè giova nè è opportuno qui passare tutti in rassegna, mancando essi quasi sempre d'un interesse speciale. Degna di un breve rilievo è la *Didascalia cioè Dottrina Comica* (1658) del Bartolomei come reazione allo spirito dominante delle « moderne commedie », che egli « ravvisa solo specchi di Genti innamorate », mentre per lui la commedia dovrebbe essere « una maritante l'utilità col diletto » *(pref.)*. E però, tessuta una storia della commedia antica nelle sue varie forme (lib. I) e raffrontata con ciascuna di esse la moderna (lib. II), conclude esortando gl' ingegni a coltivare la commedia *di mezzo* (cap. XXI, p. 118), di cui offre (lib. III) alcuni suoi saggi.

La questione dei componimenti drammatici in prosa.

Di qualche importanza è invece la questione dei componimenti drammatici in prosa, che, ripresa dai teorici cinquecentisti sino dai primi anni del Seicento, come ad es., dal Beni e dal Nisiely, che le diede una soluzione assolutamente negativa, offrì motivo per tutto il corso del secolo a molte scritture e polemiche specie in occasione di tragedie o commedie apparse nella forma eslege prosastica. Non che abbiano un grande valore critico in sè gli argomenti addotti pro o contro dai singoli combattenti (Favoriti, Ghirardelli, Savaro, ecc.); ma, come nel tempo stesso avveniva pel romanzo, l'ingresso delle favole rappresentative in prosa nel campo della critica poneva un problema che, comunque per allora discusso, avrebbe di necessità condotto a un allargamento della cerchia teorica costringendo i critici a conquistare un nuovo punto di vista nella considerazione del fenomeno artistico. Il che è da dire per le altre due importanti forme d'arte, il melodramma e la commedia improvvisa, che, coll'affermarsi vittoriosamente per forza propria e quasi per generazione spontanea, tuttochè ben sappiamo le loro origini prossime e remote, ebbero non

Il melodramma e la commedia improvvisa: A. Perrucci (1651-1704).

soltanto la virtù, se non di rinnovare, di sconvolgere in qualche modo il decrepito costume letterario, ma di aprire ai critici un nuovo campo d'esplorazione. Di ricerche e di studi specie, com'è da attendersi, di carattere tecnico circa il melodramma, assai rilevanti come rivelatori d'un senso critico realistico e concreto, che non è nostro compito illustrar qui, è pieno il secolo glorioso di Claudio Monteverde; ma neppure per l'altra forma d'arte il secolo si chiuse senza che fosse apparso alla luce per opera del Perrucci un trattato sistematico *dell'arte rappresentativa meditata e all'improvviso* (1699), in cui la rivolta agli *antiquarii* (Minturno, Castelvetro e compagni, pp. 65-6) e alle *seccaggini* degli antichi commediografi (p. 47) ha un sapore di sincerità, una pienezza di persuasione, una fede in principî nuovi, che mai conobbero tanti pretesi novatori del Seicento arzigogolanti nel vuoto o nel vago desiderio di novità, a cui non corrispondeva davanti al loro sguardo o dentro il loro spirito alcuna base concreta.

Le *Lettere poetiche* di B. Bonifacio in difesa della sua tragedia l'*Amata*, 1622.

Per novatore passò tra i suoi contemporanei, non s'atteggiò un teorico della poesia drammatica, che, anche per questo, richiama, meglio d'altri, la nostra attenzione, con la promessa di rischiararci tutta questa vasta materia rappresentativa nella luce che più desideriamo. È il cremonese Baldassare Bonifacio (1584-1653), un infaticabile compositore di innumerevoli drammi morali, sacri, politici, pastorali, che alla critica contribuì con quarantatrè *Lettere poetiche per difesa e dichiarazione della sua tragedia (l'Amata)*, dove confuta varie censure o reali o per comodità d'esposizione e di difesa da lui stesso immaginate, rispecchiandoci anche in ciò l'ambiente letterario in cui visse. Tali accuse riguardavano un po' tutto, l'argomento, il numero dei personaggi, lo scioglimento, il decoro, lo stile, muovendo dalle regole tradizionali. Per tutte il Bonifacio ebbe, naturalmente, una risposta motivata da dover parere trionfale. — Il poeta è libero di scegliere il soggetto anche nella storia contemporanea, anche poco famoso, e anche inventarlo. Il numero dei personaggi può seguire una via di mezzo tra i quattro o cinque di Eschilo e i venti o i trenta dei moderni. I prodigi e le divinità sono ammissibili negli episodi. Dei vari tipi delle agnizioni fissati da Aristotile il più perfetto è il riconoscimento per naturale svolgersi dei fatti: questo egli ha usato. Quanto alla catastrofe, « più terrore e misericordia » gli sembra eccitar quella che muta « la fortuna

felice de' buoni in avversa, e l'infelice de' cattivi in seconda ». Nella successione degli avvenimenti il poeta non segue l'ordine cui è tenuto lo storico, ma si giova a buon diritto della facoltà di perturbarlo. L'antica tragedia potè attenersi allo stile familiare: i moderni sono costretti a scrivere con maggior artificio, non *politice*, ma *rhetorice*, tanto più che la tragedia non è solo destinata alla rappresentazione, ma anche alla lettura, e se col parlar familiare consegue la verisimiglianza, non genera nè diletto nè ammirazione. Il poeta tragico come il pittore e lo scultore non riproducono soltanto l'immagine, paghi della simiglianza, ma le danno perfezione di bellezza. I suoi personaggi perciò parlano in modo più terso e adorno del naturale. Se a ciò non sempre riescono, devesi incolparne non la teoria, ma l'ingegno debole, la povertà, l'esaurirsi del valore poetico. Inoltre la dissonanza è ammessa, è necessaria nella poesia come nella musica, senza dire che spesso la materia è sorda e la corda risponde con una nota falsa, pur essendo il tono maestrevole e lo strumento ben temprato. Del resto anche l'asprezza dello stile, come quella de' monti, è soave e dilettosa. La tragedia non apparve a Ovidio lascivetta nell'abito, lisciata nel volto, biondeggiata ne' capelli con un ventaglio di piume in mano e con un paio di zoccoli alla veneziana in piede, avanzantesi col passo dell'anitra, come è forse modernamente desiderata. Egli non si dorrà d'esser apparso siepe del giardino delle muse, e come tale intricato e spinoso. A chi pur di ascendere i gioghi di Parnaso s'arrampica per dirupi e si appiglia a sterpi e a pruni, sia lasciata la mania d'infiorettar il suo stile con metafore gaglioffe ribalde che oggi non fanno più arrossir gl'inchiostri o di sdegno o di vergogna e che dopo aver torchiato l'immaginazione di chi le scriveva e stroppiato il cervello di chi le leggeva, trovano, enigmi più che allegorie, stomachi più gentili che francamente le digeriscono. — Tale difesa, o meglio tale poetica, dopo quanto abbiamo detto, si qualifica da sè: è la poetica classica (i pretesi dissensi dai dogmi classici e le pretese novità che contiene non solo si riducono a pochi, ma si aggirano sempre entro la cerchia del classicismo: ed è per lo meno inopportuno l'assumerli coi famosi versi della *fiera* buonarottiana, « limitato non ha la Poesia | strada, sentier, nè via » ecc., come termine di raffronto col romanticismo della prefazione a *Les Orientales*), è la poetica classica quale poteva

dedurla un secentista che incolpava, come s'è visto, *l'ingegno* degl' insuccessi della sua attuazione; che, pur rinnegando in teoria l'abuso delle metafore da cui poi era incapace di difendersi nella pratica, prescriveva a codesta facoltà l' ufficio di idealizzar la natura in quel bel modo e per quei begli effetti che abbiam visto, facendo della poesia un umano medicamento asperso di miele. Qui il secolo porge di sè la più fedele immagine; qui la teoria classica si mostra nel suo processo di decomposizione con una trasparenza che non si potrebbe desiderar maggiore. E in questo senso è veramente nuova, anzi nuovissima, chè, dopo cinquant'anni, nel Battista non era progredita d'un passo per quella via.

Metrica. G. Chiabrera (1552-1638).

Uno de' duegencinquanta distici epigrammatici onde nel *Nomenclator academicus* (il settimo de' suoi *Musarum libri*) il Bonifacio designa altrettanti suoi contemporanei — tra cui sono lodati molti marinisti e il Marino stesso e la maggior parte de' destinatari delle sue *Lettere poetiche* — è indirizzato al Chiabrera, e suona così:

> Moeonidem cantare novem docuere columbae,
> Mille cycni varium te docuere melos.

E il Cebà, suo corregionario e compagno d'arte, nella materna lingua gli cantava:

> Tu ben nobili voci in ciel sospigni
> Tra la via greca e il bel cammin francese.

Nè si può dire che, sommate insieme, codeste per quanto esagerate lodi contengano meno verità di quella che vorrebbe lasciar intender di sè lo stesso Chiabrera, quando vecchio ricorda che in gioventù diceva, sia pure scherzosamente, di voler seguire l'esempio del suo troppo maggiore e più ardito concittadino, di *trovar* cioè *nuovo mondo* o *affogare*. Se con molta o poca sodisfazione delle Muse, certo il Chiabrera fu uno de' più felici e fecondi costruttori di metri d'ogni tempo, indubbiamente il più grande e ammirato del tempo suo, per esser riuscito tra noi a congiungere, nell'esteriorità se non nell'intimità, e in concordia col sorgente genio musicale del secolo, cioè a dire seguendo con natural calore anche se con *mediocrissimo* — come vuole il De Sanctis — talento musicale, la linea di sviluppo del canoro sensualismo artistico dell'estremo Rinascimento quale la venner tracciando i grandi precursori del Monteverde che la condusse al suo fastigio, i ritmi meglio

riecheggiabili della poesia greca, specialmente anacreontea, con quelli di cui s'era fatto maestro a tutta Europa il Ronsard, il massimo rinnovatore della metrica del suo paese e il più felice interprete dei motivi di cui era ormai piena l'anima cinquecentesca, educatosi esso stesso già alla scuola del maggior lirico greco. E come più efficacemente contribuì coll'esempio a ringiovanire i metri della nostra poesia, così ne fu il teorico più convinto e appassionato. Anzi si può dire che tutta la sua poetica sia esclusivamente e essenzialmente metrica, se ne togli le considerazioni riguardanti la *favola* epica che pur deduce, se non subordina, insieme con quelle dell'epico *verseggiare*. Nella quale elaborazione metrica, come portava l'indole dell'età che anche in questo non si smentì, fu seguito da una lunga schiera di teorici della versificazione, sino all'ultimo decennio del secolo, in cui fu chiusa dal reatino e poeta dialettale Loreto Mattei. Or tutta la teorica metrica secentesca si svolge entro e coi principî della poetica classica nell'atteggiamento in cui la guardò il secolo, già nel Chiabrera stesso, il quale si direbbe che rimanesse insigne su tutti anche in questa particolarità, nell'aver cioè della poesia una visione quasi solamente metrica: che mi vuol sembrare un carattere di secentismo nella sua tendenza sensualistica. Metrica è quanto di più specificatamente critico contengono la sua breve autobiografia, talune delle sue lettere e i più degli elogi che egli consacra ad alcuni suoi illustri contemporanei, esclusi s'intende i non poeti: Speroni, Tasso, Galilei, Rinuccini, Strozzi, Ciampoli, Cesarini, Marino, Alessandro Farnese. Del Tasso, paragonato a Virgilio, che, « rivolgendosi alla sublimità, non fissò la mente ad alcuna condizione di favola, nè a porne minutamente sotto gli occhi i lettori con le parole le cose narrate si travagliò, ma sempre mai vola per l'alto, e verseggiando fa rimbombo, ed empir fortemente le orecchie con infinita soavità », dice che, *similmente,* « non attaccossi alla singolarità della favola, nè minutamente fece la sua narrazione, ma, *intento a sollevare il verso toscano,* tuona e colma l'uditore co' versi suoi d'insuperabil dolcezza » (p. 154), facendo così dell'antico e moderno epico quasi due virtuosi del canto, due sublimi cantori, che con le malie del verso trasportano per cieli profondi l'anima degli uditori inebriata. Del Rinuccini rileva che « ebbe una vena di verseggiare sonoramente, e verseggiava con agevolezza non picciola, e con saldo giudizio scorgeva il migliore, ed il fiore

coglieva di celebrati componimenti », riuscendo « il primiero che in sulla scena conducesse a rappresentarsi favole cantate » (p. 160). Lo Strozzi « in verso compose sonetti, madrigali e canzoni ed anco epistole, *spargendole* di concetti morali e delle lodi de' signori ch'egli onorava » (p. 161), come avrebbe potuto spargerle, non so, delle lodi della vita rustica o di idee astronomiche. Parlando del Marino, cui « venuto al mondo sulle bellissime spiaggie di Napoli » le Sirene avrebbero ammaestrato « a mirabilmente cantare, ma non per affogare alcun passeggiero, anzi per far giocondi gli ascoltatori », si domanda « come senza largo favor di natura amicissima potevansi mettere insieme cotanti versi, e di cotante maniere, ed adattarsi a cotante generazioni di poemi » (p. 168). Nelle confidenti lettere degli ultimi suoi anni confessava d'avere « in lunga età composto moltissime cose, parte per sua vaghezza, parte per tentare la liberalità de' principi, parte per prova di studio, parte per musica e per compiacimento » (pp. 240-1); e, con incredibile sincerità mescolata di qualche amarezza, ch'egli, « avvegnachè non straniero da' poeti, *si rideva* della poesia, siccome di tutte le ciance di questo mondo infelicissimo » (p. 231). Ma della sua passione per il ringiovanimento de' versi italiani, che era in fondo, cioè nella sua miglior parte una spontanea aspirazione a trovare la forma in cui fondere con purezza piena quel fresco e leggero lirismo musicale di cui era fatta la sua anima poetica, di tale aspirazione non avea mai riso: che non si ride degli amori che ci sono tormento e gioia per tutta la vita. Sin da quando negli ozi della sua patria, successi al periodo romano della sua educazione, s'era dato « a leggere libri di poesia », al confronto de' Greci, a cui questo scopritore di nuovi mondi tenne pur fede sino all'ultimo, come a tutta l'arte classica, ivi additando ogni più pura sorgente, ogni più abbondante fonte d'imitazione, i poeti volgari gli parvero « poco arditi e troppo paventosi di errare, e di qui la poesia loro si faceva vedere come minuta; onde prese risoluzione, *quanto a versi,* di adoperare tutti quelli i quali da' poeti nobili o vili furono adoperati ». Ma poi « avventurossi alle rime », adottando da Dante anche le finienti in consonante, e « similmente compose canzoni con strofe e con epodo, alla usanza de' Greci », e tentò tragedie e ecloghe, « e ciò non fece con intendimento di mettere insieme tragedie ed ecloghe, ma per dare a giudicare i suoi pensamenti »; e, nei poemi, adoperò l'ottava rima ed anche

versi rimati senz'alcun obbligo. Stese anche versi affatto senza rima; provossi inoltre di far domestiche alcune bellezze de' Greci « poco usate in volgare italiano » (parole composte e sintassi scompigliata), non mai parlando « nè di versi nè di rime se non era con molto domestici amici e molto intendenti di quello studio »; movendo da Pindaro e da Anacreonte; stimando « ne' poemi narrativi Omero sopra ciascuno »; di Virgilio prendendo « infinita maraviglia nel verseggiare e nel parlar figurato »; a Dante dando « gran vanto per la forza del rappresentare e particolareggiare le cose, le quali egli scrisse; ed a Lodovico Ariosto similmente » (*Vita,* pp. 8-10, e 17). Su tali fondamenti di schietto classicismo compose i cinque *Dialoghi dell'Arte Poetica,* quattro de' quali vertono su teorie metriche (*Il Vecchietti,* sul *verso eroico volgare*; *L'Orzalesi* e *Il Geri,* sulla *tessitura delle canzoni* e delle canzonette; *Il Bamberini* su gli *ardimenti del verseggiare),* nel quinto introducendo un « discorso sovra un sonetto del Petrarca ». Quali fossero e con quali risultati anche per l'arte sua le innovazioni metriche del Chiabrera, è noto: basti pensare alla fortuna delle sue canzonette delicatamente erotiche e al trionfo a cui, ricreandola da lui, condusse il Carducci l'asclepiadea e con questa tutta la metrica barbara, invano già tentata dall'Alberti, dal Tolomei e dagli altri cinquecentisti. Nota è del pari la parte morta che è nelle sue teoriche sia metriche sia epiche e la prova infelice ch'ei fece nella pratica dei poemi. Più importa a noi osservare com'egli, secondo quanto fu già osservato dal Castelli, « per lo più indifferente al contenuto *volgesse* principalmente la sua operosità al verso, all'armonia, alla costruzione delle strofe, all'orditura del componimento » (p. VII), per quel suo confessato desiderio di farsi « originatore, se non in tutto, in gran parte, di versi, di parole, di testure » (*Epist.*, ib.). In questa unilateralità di visione e di attività poetica, in questo far della poesia e dell'arte una combinazione metrica e un abile e complicato e voluttuoso giuoco dell'ingegno, quale si fosse la materia, è, pur non negandosi al Chiabrera una tenue ma limpida e canora vena poetica, la traccia profonda della sua forte tendenza alla considerazione teorica e critica dell'arte che fu propria e specifica della critica secentesca. In quello de' suoi *Dialoghi* che anche nel sottotitolo rivela questa tendenza *(Il Bamberini ovvero degli ardimenti del Verseggiare)*, prescrive: « sia la materia delle canzoni non esposta ad ingegni volgari,

entrisi in lei per vie riposte, il poeta sappia fingere di partire e a sua voglia tornare in lei, la sparga di belle sentenze, e sieno ben sonori i versi e ben figurata la favella, e sempre lontana dal popolo ed acconcia a dar meraviglia »: e chiama *ardimento* anche il far di due parole una, com'usarono i Greci (la *riccaddobbata aurora*), e lo scompigliarle, com'usarono i Latini (« Vera del figlio genitrice eterno »), e l'usarne di nuove, poichè, « siccome una vergine peregrina facendomisi incontro tirami a sè, così le poesie ricche di siffatti ornamenti mi costringono a leggerle volentieri e mi dilettano a meraviglia » (p. 107 e 115). Per le quali arditezze, riscontrate nell'inno sull'*Ascensione*, gli dava le più alte lodi il Muratori, battezzandolo Pindaro italiano. Ma ognun vede come altrimenti siano da battezzare. Son del più puro e vero seicento, com'è tutto il pensiero teorico e critico del Chiabrera; ma, come abbiamo lungamente visto, seicento nel senso critico che diamo noi a tale vocabolo. E però le teoriche chiabreresche s'inseriscono naturalmente nella compagine del pensiero critico secentesco, rappresentandone un aspetto quanto mai importante, caratteristico, appunto perchè ritagliate non già su tutta la poetica classica, ma sopra un singolo aspetto di essa, la metrica.

Altri teorici dell'arte del verseggiare.

Naturalmente, molta parte delle esposizioni di tale materia non solo in opere generali di poetica, che le dettero, come vedemmo nello stesso Campanella, largo sviluppo, ma anche nelle speciali sul tipo di quelle del Chiabrera, derivava, quasi per forza d'inerzia, da questioni metriche agitatesi con tanta serietà nel secolo precedente, tanto in Italia quanto in Francia, in armonia col movimento progressivo delle letterature nazionali e per sodisfare a un'esigenza in tutto classicista di aristocrazia e di arricchimento, tesoreggiando peraltro i prodotti del canto popolaresco, come avveniva appunto della letteratura stessa e della lingua che cercavano d'incarnare il loro ideale classico nei nuovi elementi nazionali. E però tanti trattati e trattatelli non riuscirono che o ripetizioni o guastamenti di temi già approfonditi. Così il Serra, nel proemio a una raccolta di *Lodi e Canzonette spirituali*, pretendeva dimostrare le somiglianze tra i versi classici e i volgari, che erano solo accidentali, come in un *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano* gli dimostrò agevolmente lo Zuccolo, osservando che in questo il *piede* non ha luogo. Cose ritrite esponeva il Baldi, autore anche di un *Breve trattato dell'istoria* (1611),

G. Serra, 1608; L. Zuccolo, 1625; B. Baldi 1617; P. della Valle, 1634;

nel *Tasso ovvero della natura de' versi rimati*. Invece tutta secentistica è la pretesa di priorità di certe innovazioni che, senza consenso de' contemporanei, affermò il Della Valle in un *Discorso di tre nuove maniere di verso sdrucciolo*. Piuttosto un manualetto in cui si riassumono le dottrine de' trattatisti anteriori, appena buono pei fanciulli, se stiamo al giudizio, che, come ricorda il Foffano, ne diede il Cinelli nella sua *Biblioteca volante* (XI, p. 160), « opera di pregio e degna di luce », al contrario, se vogliamo accettar quello che ne diede un giudice più autorevole, lo Sforza Pallavicino nel *trattato dello stile* (XIX, 13, p. 182), è *l'Arte del verso italiano* dello Stigliani, « uno di quei pochi che della Poetica e della Lingua italiana possono parlar come scienziati » (ib.), che vide, infatti, la luce postuma ed ebbe nel '700 alcune ristampe. Anche in essa qualche novità non manca: oltre che *sillabe* e *accenti* lo Stigliani, vuol vedere nel verso italiano le *pose*, qualcosa come le *cesure*, che seguirebbero sempre la sillaba accentata, da aversi così tante pose quanti accenti. L'opera forse più significativa del secolo, come trattazione di una particolar forma riguardata però non soltanto nel rispetto metrico, è *Il ritratto del sonetto e della canzone* in cui il Meninni, l'autore dei *furti svelati nelle poesie meliche e negli epigrammi di Gius. Battista* (s. l. a), intende a mostrare l'eccellenza epigrammatica, cioè concettistica, a cui il sonetto può giungere ed era difatti giunto, secondo lui, al suo tempo; opera in cui, prima e con la massima ampiezza, sul sonetto, poi brevemente sulla canzone, si tenta concentrare in un'unica teoria, quasi il sonetto esaurisca non solo ogni virtù, ma ogni aspetto della poesia, i più svariati precetti di rettorica e di poetica specialmente quelli riguardanti l'*arguzia*, che era ormai il vessillo dell'età, per applicarli nella comprensione e valutazione delle forme concrete apparse lungo il corso de' secoli, secondo il genio erudito del tempo e col più profondo convincimento della perfezione dell'arte contemporanea; e polemizzando perciò col Cinelli, « che con robustezza d'Argomenti in più luoghi della sua *Censura del poetar moderno* difende l'Antichità » (p. 110), e spesso anche con lo Sforza Pallavicino. « Eccomi », dice con enfasi mal raffrenata, « al tempo *fiorito*, e *concettoso* di Gio. Battista Marini Napoletano, il quale fiorì nell'anno 1600, perchè cominciasse a comparir vestita con più eleganza la nostra lirica Poesia » (p. 155); dichiarando subito di non sapersi ca-

T. Stigliani, 1658;

F. Meninni, 1678;

pacitare del giudizio sfavorevole dato dal medesimo Sforza nelle *Vindicationes*, ma contro cui il Meninni nulla ha da opporre oltre le consuete lodi e le testimonianze della strepitosa fortuna. Codesto poco noto giudizio merita che lo riportiamo anche noi qui, in questa propizia occasione, non solo perchè prova la grande superiorità critica dell'insigne cardinale rispetto al Meninni e ai suoi mille consorti, ma offre, e quasi direi anticipa, un saggio, tra i più caratteristici, del più puro pensiero e metodo critico secentesco. « Non implet ille quidem, ut ingenue fatear, aureas meas. In numero lascivire mihi potius videtur, quam incedere, tum vero canoris nugis auditum fallere, non succo sententiarum, atque argutiarum animos pascere; quas enim argutias promit adulterinas, ac tamquam supposititias promit, haud ingenuas ac veras, et respectantis oculi acumen non formidantes. Uno verbo carebat philosophico ingenio, quod in Poëta vehementer exigit Aristoteles ». Una teorica della canzonetta con le regole per le *ariette*, che sono « i più bei fiori del Parnaso Toscano e le più care delizie delle Muse e delle Musiche », offrendovi esempi da lui foggiati di senari, quinari, quaternari affatto nuovi, diede, nella sua *Teorica del verso volgare,* il Mattei, che la metrica meglio illustrò forse poetando nel suo dialetto natio e in quel *Salmista Toscano,* su cui accettò una cortese polemica epistolare per motivi di lingua col lucchese e rigorista Domenico Bartoli. Codesta polemica, l'ultima delle innumerevoli che, scoppiate già nella prima metà del secolo decimosesto, continuarono ad agitarsi lungo tutto il Seicento, per non aver mai fine neppure ai giorni nostri, e di cui il Bartoli stesso ricorda le principali e più irose in un *Compendio delle liti principali occorse tra Poeti italiani* premesso, come degna introduzione, alla stampa degli scritti che la compongono, non mantiene quanto pomposamente promette nel titolo: *L'Asta d'Achille che ferisce per sanare il Salmista toscano del signor Loreto Mattei. Censura cortese del sig. Domenico Bartoli col breve racconto delle principali contese tra' Poeti volgari* (1695). Son quisquilie su parole e forme non corrette, dialettalismi usati dal Mattei, che, mentre pretendeva far passar per *toscano* il suo *Salmista* (ma *toscano* qui non voleva significar altro che *italiano)*, dichiarava di voler seguire l'uso della corte di Roma, ricusando di riconoscere pur l'autenticità del trattato dantesco, in cui invece il suo criterio veniva meglio che altrove legittimato, e ricalcitrava ad ogni giusto

L. Mattei, 16.5.

Polemiche linguistiche,

richiamo del contraditttore, replicando: « se non è regola, intendo di farla » (p. 101). Ma l'esser quisquilie non toglie nulla al loro spirito e al loro carattere, che sono in tutto conformi a quelli che ritroviamo nella più vasta e più che secolare polemica agitatasi pro e contro la Crusca nel campo linguistico-grammaticale, e in cui si assomma tutta l'elaborazione grammaticale del secolo, che non si concretò e sistemò in opere organiche e oggettive quali il celebre trattato del Buonmattei e le non meno celebri *Particelle* del Cinonio. Il credo grammaticale del Seicento fu quello stesso della poetica classica, della quale seguì le fortune, assumendone via via gli atteggiamenti, e partecipandone le opposizioni. Tra queste che non hanno scarsa importanza per la storia delle vicende del gusto, sotto il quale rispetto rispecchiano tutte le correnti da cui vediamo pervaso il campo della critica generale, la maggiore fu quella che gli venne da un altro e più illustre Bartoli, Daniello, il quale, pur prescrivendo all'ortografia come in genere alla grammatica tutta l'osservanza di tre principî, l'*autorità*, la *ragione* e l'*uso*, nel fatto risolvette la intrinseca loro contradizione attenendosi a un quarto principio, il proprio *buon giudizio*. Così, mentre la Crusca cristallizzava la teoria grammaticale elaborata dal classicismo cinquecentesco, e l'opera de' seguaci ne completava la trattazione col dare sviluppo alle parti rimaste meno osservate, si venivano scoprendo nuovi punti di vista da cui considerarla, favorendone nel tempo stesso la progressiva dissoluzione: tali furono quello della *ragione*, inaugurato dal Buonmattei, che anticipava il logicismo prevalso nell'età successiva; e questo non meno rilevante del proprio *buon giudizio* del Bartoli; l'uno e l'altro di carattere soggettivo, e appartenenti alla medesima sfera di quella onde furono riguardate la poetica e la rettorica, cioè dell'*ingegno*.

e teorie grammaticali:

la *ragione* del Buonmattei e il *buon giudizio* del Bartoli.

L'*Arte Istorica* del Mascardi (1590-1640).

Impronta del pari schiettamente secentistica per ciò che concerne il rapporto tra il contenuto storico e l'esposizione formale di esso, come anche per il suo cosciente indulgere al *genio* del tempo, cioè d'un *secolo sì delicato*, indorando con « l'oro più fino d'una recondita erudizione », cavato « dall'erario di tanti celebri autori », la sua precettistica (p. 4), manifesta anche l'arte istorica, sebbene ora appunto, come fa col Mascardi da cui abbiam preso questi tratti, seguendo e conchiudendo la tradizione umanistica, si organizzi in trattato completamente autonomo, anzi così indipendente dalla poetica, da

evitare nel modo più guardingo di entrare nel di lei dominio, fuorchè per l'immancabile confronto tra poesia e storia, la cui soluzione è stata solo possibile ai nostri giorni dopo non poco discutere e riflettere. Il quale orientamento dell'*istorica* verso la rettorica ormai sovrana dominatrice del pensiero critico, se pure era fatale, è tanto più notevole in un intelletto come quello del Mascardi, fortificato da studi larghi e da un esercizio costante di riflessione, alieno da ogni vuoto giuoco di artifizio, — come appare, checchè si dica, dalla sua prosa corretta, quasi ancor tutta cinquecentesca, se ne togli il raro uso, in momenti che non direi coll'ironia manzoniana più solenni ma opportuni, di metafore del genere di quella da noi sopra riferita, — e pur sempre interamente fedele al più rigido credo classico, di cui in altri suoi scritti, anche speciali, come quelli che già ricordammo, svolse alcuni principî e illustrò alcuni aspetti, intonandosi al gusto e alla cultura della sua nobile regione, che par godere ora come d'un primato almeno per un certo fervore di serietà nell'applicarsi agli studi e dibattiti letterarî e al culto stesso della poesia, e dove le precoci e sporadiche manifestazioni d'antisecentismo sembrerebbero essersi date convegno da ogni parte d'Italia per sintetizzarsi e sistemarsi nelle *Acutezze* del Pellegrino, apparse appunto primamente a Genova, se questo trattato si potesse veramente, come non si può, considerarlo il codice dell'antimarinismo piuttosto che, come in fatto è, della teoria più schiettamente e profondamente secentistica; di quel Pellegrino, di cui il Mascardi aveva pubblicato un *Discorso* nel 1630, cioè circa il tempo in cui ferveva la polemica sullo *stile spezzato,* a cui, come a gli *spiriti,* il Mascardi si scusava di aver avanti ricorso per *necessità* non per *elettione.*

Nè solo per la *Digressione intorno allo stile*, che costituisce il quarto dei cinque trattati ond'è composta, l'*Arte istorica* (1636) del Mascardi si ricollega alla rettorica secentesca; ma per lo spirito che tutta la pervade, e che si manifesta, fors'anche con maggior rilievo e in più spiccati atteggiamenti in altri numerosi luoghi segnatamente del quinto trattato. Concependo la storia ne' termini stessi dell'utilità e del diletto in cui la teoria classica strinse la poesia — nè diversamente la concepiva, come vedremo, lo Sforza Pallavicino proemiando alla seconda edizione dell'*Istoria del Concilio* — non c'è approvabile espediente artistico, sia di forma, sia di contenuto,

come quello delle *digressioni*, a cui il Mascardi neghi il suo assenso teorico e la sua più larga esemplificazione. Pure non è solo in questo aspetto della sua teoria che si spiega il carattere, dirò ancora, tanto per intendersi, secentistico del pensiero del Mascardi, sì bene nel vario contenuto del suo concetto dell'utilità della storia. La quale per lui non consiste già, come potrebbe supporsi, solo negli ammaestramenti che la storia porge al privato e al pubblico cittadino, all'uomo di Stato, alle nazioni, o come dispensiera di gloria e consolatrice nelle umane afflizioni, nella triste esperienza quotidiana; ma anche nell'indescrivibile godimento che mescolato all'utile della prudenza e della saggezza ella ammannisce al cuore e alla fantasia degli uomini evocando quasi magicamente i mirabili e immensamente vari avvenimenti che rifulsero nei secoli e rappresentando lo spettacolo perpetuamente diverso che vide la vasta scena del mondo. Per questo riguardo il Mascardi ha pagine entusiastiche, sostanziate di un vivo sentimento della storica realtà, sebbene, dopo altre contenenti lodi per lui più proprie della storia, vadano a concludersi in una glorificazione che, staccata da questo reale entusiasmo, sarebbe da giudicare solo e in tutto secentisticamente iperbolica. « E che più dunque bramar si può dall'istoria? In qual erario di persiana monarchia più preziosa suppellettile si riserba? In qual dovizioso seno, o del Pattolo o del Gange biondeggia oro più fino? Qual'eritrea maremma nutre nel grembo più pellegrine conchiglie? E v'è chi dubita ancora, se grandi sieno l'utilità della storia? » (p. 78). Egli è ben consapevole del lato sensualistico del suo concetto d'utilità, e cerca di correggerlo, ma dopo averlo appassionatamente colorito. « Ma che vad'io inutilmente aggirandomi per lodi improprie all'istoria e poco profittevoli a chi legge, mentre la *sola curiosità* con legger cibo nodriscono, non alimentan l'animo con la sostanza delle virtù? » (p. 77). Ma singolarmente importante resta pur sempre quella mirabile *digressione sullo stile* del quarto trattato, in cui è, non solo abbozzata, ma illuminata in ogni suo aspetto, e con pienezza di particolari e d'esempi esposta la teoria stilistica a cui il Bonghi, ripetetendola più che ricreandola, procurò tanta fortuna nel secolo scorso, e che culmina ne' famosi quattro corollari onde il trattato si chiude: esser « lo stile una maniera particolare ed individua di ragionare o di scrivere, nascente dal particolare ingegno di ciascuno compo-

nitore, nell'applicazione e nell'uso dei caratteri del favellare » (I); « paragonato il carattere con lo stile, questo tenersi dalla parte della natura e dell'ingegno, quello riguardar l'arte e lo studio. Ed in conseguenza questo multiplica*rsi* e varia*rsi* secondo il numero e la qualità degli ingegni, quello riman*er* sempre diviso in tre membri già dichiarati » (II); « l'interrogar alcuno in che stile egli scriva, *esser* sciocchezza; perchè non può in altro stile comporre che nel suo proprio dettatogli dall'ingegno » (III); « ben *potersi* dir quello è stile di Tucidide e di Sallustio, ma non già questo è carattere di Tucidide e di Sallustio, perchè il carattere è comune a tutti e non proprio di Tucidide e di Sallustio, come è lo stile (IV) » (p. 288). È spuntata la parola *ingegno*, e non a caso, che, e non qui solo, più volte è ripetuta, e con piena consapevolezza del criterio onde il concetto corrispondente è stato dedotto: ed è questa la vera novità della teoria mascardiana, quella che le conferisce il carattere proprio, dominante della critica secentesca. La quale splende in tutta la sua luce nel trattato quinto ove si parla dell' amplificazione e del commovimento degli effetti, dell' energia o evidenza, che il Mascardi trova, contro l'avviso d'ingiusti censori, bene osservata dal Tasso, delle metafore operanti, secondo la dottrina aristotelica, della celerità o parlar concitato, che « è la quarta forma d'Emogene » (p. 303), e di tutte le altre leggi che concorrono a costituire l'aspetto formale della storia, come, ad es., il decoro, a cui il Mascardi assegna naturalmente la più alta funzione, l' ordine, il carattere del dire, le sentenze, gli epifonemi, le comparazioni. In una pagina assai considerevole il Mascardi deplora che « o in latino, o in italiano. . . . lasciate le bellezze ch'adornavano virilmente una sensata favella, oggi si rivolg*an* le penne degli ingegnosi alle acutezze; e con minuzzoli di sentenze e di sensi s'impoveri*sca* la maestà dell'antica elequenza, onde essa tutta la forza, tutto il vigore, anzi tutto il succo e 'l sangue dal suo bellissimo corpo geme infruttuosamente sottratto » (p. 427), e in un'altra lamenta l'uso dello *stile spezzato*, in libri e in dicerie « nelle quali si veggono impresse le sembianze dell'ingegno che gli ha prodotti, tutto sottile e pieno di bizzarria: ma per vero dire, hanno dicitura sì saltel lante e minuta che non può mai l' orecchio assicurarsi di non esser da loro nel più bello del suo viaggio abbandonato e tradito » (p. 430). Ma se in quest'ultima protesta versava l'ama-

rezza d'un sincero pentimento, rispetto all' altra, la questione era anche per lui tutt'altro che assoluta, ma di semplice misura e di qualità nell' uso delle acutezze. « Per non partire dalle acutezze, a che mirano certe acutezze di concetti, nel sentimento leggieri, lascivi nell'ornamento, sproporzionati nell'applicazione, licenziosi nella maniera, che a guisa d'infiammata esalazione nel momentaneo balenar si consumano?.... Ma siano saviamente formati i concetti: perchè con tanta prodigalità dissiparli? perchè ridursi a non voler dir tre parole che concettose non sieno? perchè continuar tutt'intera la testura d'un componimento o d'un libro con sottigliezza di favellare?.. Anche gli altri scrittori conoscono il pregio dell'acutezze bene adoprate, e n'adornano, ma non ne affogano le loro scritture » (p. 464). — Nell'ampio e non quieto mare della rettorica tutti i secentisti veleggiarono più o meno sicuri e arditi; ma nessuno potè evitare lo scoglio dell'acutezza, neppure il Mascardi, con tutta la sua esperienza e avvedutezza; e molti, i più, v'infransero il loro naviglio: solo pochi riuscirono a superarlo: furon quelli che, avvistatolo, seppero coraggiosamente affrontarlo, acuendo la vista per non perir tra le secche. Tra essi, dopo una rapida ricognizione per quell' agitato mare, troveremo il Tesauro e il Pellegrino, l' uno che vi si fermò come nel più delizioso de' soggiorni, l'altro che riuscì meglio d'ogni altro a trarsene non ingloriosamente in salvo.

La rettorica.

Sospinta dallo spirito del tempo a riprendere da sola il predominio che congiunta al suo antico organismo aveva esercitato sul pensiero durante l'età umanistica, la teoria dell'espressione formale non poteva non soggiacere a nuove organiche anche se non complessive rielaborazioni. Essa entrò in ogni trattazione generale o particolare, di poetica, d'istorica, di metrica, di grammatica, piegando tutto al proprio impero sovrano: divenne il soffio animatore di ogni pensiero, fu la bussola con cui si orientarono quanti eran dati all'esplorazione dei fenomeni artistici, alla produzione dell' arte, in verso e in prosa. Il che, peraltro, non impedì che sorgesse un bisogno, il quale parrebbe a bella prima in contrasto con questo nuovo orientamento assunto dalla rettorica: il bisogno cioè di avere una specie di enciclopedia del pensiero rettorico elaborato dall'Antichità e dal Rinascimento, a cui ricorrere per la pratica quotidiana, come un *corpus* di tutte le opere che il giudizio unanime aveva ormai consacrate alla posterità. Tale bisogno di

La raccolta dell'Aromatari.

lusso ebbe il suo pieno soddisfacimento nella grande raccolta *Degli Autori del ben parlare,* che l'Aromatari mise insieme nel 1648, accogliendovi tutti i retori principali e più acclamati da Diomede, Demetrio, Ermogene al Patrizio, a Ludovico da Norcia, al Panigarola, il cui *Predicatore* era uscito postumo nel 1609.

Il Panigarola e la rettorica sacra.

Nell' antica e nella nuova edizione questo insigne monumento di dottrina servì di codice, non che all'oratoria sacra del Seicento, a tutta l'arte secentesca: anzi si può dire che teoricamente la sua efficacia si spiegasse intera proprio ora a mezzo il Seicento (tutta elaborata sulla falsariga del *Predicatore* è la *Rettorica ecclesiastica e civile* (1643) del ricordato Zani): e però, sebbene l'opera appartenga cronologicamente al periodo di cui ci siamo occupati nel capitolo precedente, crediamo opportuno il ridirne qui qualcosa meno fuggevolmente.

Illustrando e svolgendo l'*elocuzione* di Demetrio, il Panigarola era riuscito a una trattazione quasi internamente nuova della materia, specializzandola per l'oratoria sacra, che era allora nel suo fiorire e che sarebbe salita per codesta via al suo supremo fastigio con quello che può essere considerato il grande riformatore, il Segneri, il trionfante oppositore dei concetti predicabili. Il Panigarola, riprendendolo evidentemente dal Patrizio, cui nel *Disc. eccl.* alla I particella chiama « huomo eruditissimo, e dottissimo insieme, e in questa cognitione di Poetica historia anzi miracoloso, che lodevole », pone nettamente e con piena coscienza il problema del rapporto tra la teoria della *elocuzione* e la rettorica nella sua totalità. Come la grammatica, la logica, la poetica e la rettorica, la *elocuzione* è « arte che pure anch' essa travaglia intorno al ragionare », arte cui « non occorre il volerla ascondere, e far diventar piccola parte d'una delle arti del dire: che essa è senza dubbio e per sè stessa arte così compita, e intera, quanto sia qual si voglia delle già nominate ». E lo stesso può dirsi della *metrica,* che anche è arte a sè, distinta dalla poetica. Son tutti abiti, atteggiamenti diversi che assume nel parlare il nostro intelletto. La elocuzione è *diversissima,* non che dalle altre arti « che hanno per oggetto il ragionare », dalla rettorica. « Primieramente perchè essa in molte cose si trova che alla Rettorica non appartengono, nè all' arte Oratoria; veggendo noi molto chiaro, che et eloquentemente si ragiona ne i Poemi Epici, e ne i Tragici, e ne i Comici, e ne i Ditirambici, de' quali niuno all'arte

Oratoria appartiene. E nelle prose istesse, ove all'arte Oratoria, et alla Rettorica, que' soli componimenti spettano, che hanno per fine il persuadere; come le orationi, le declamationi, le arringhe e simili: ad ogni modo la elocutione troviamo, e nelle lettere, che semplicemente narrano, e nelle leggi, che commandano, e non persuadono, e ne' Dialoghi, che famigliarmente discorrono, et in ogni sorte di prosa e di componimento. Sì che, quando altro argomento non vi fosse, assai basterebbe per dimostrare la varietà, ch'è fra la Rettorica e la Elocutione, questo solo, che fuori de' termini della Rettorica, e dell'arte Oratoria, anche in ogni altro componimento si può trovare la Elocutione ». Ma anche *diversissime* son poi tra loro le forme di cui ciascuna si serve. Nè basta. Paragonando la *grammatica* con l'*elocuzione,* si rileva ancor meglio il carattere di questa: mentre non c'è una grammatica del Retorico e una grammatica dell' Istorico, tante sono « le proprie e particolari eloquenze » che dà l'elocuzione di ragionari, quanti sono i modi, i generi, le forme del dire. E però essa « in tre modi si può considerare, nel suo genere generalissimo, ne' suoi generi subalterni, e nelle sue specie. Elocutione nel genere generalissimo è quell'arte, la quale in tutti i ragionamenti del mondo, comunque sieno, insegna con proporzione ad eloquentemente ragionare. Questa in due generi subalterni si divide, cioè nella Elocutione del verso, et in quella della parola: delle quali tutte e due fece menzione Aristotile nel fine del I cap. del III libro della Rett.: e ciascuna di queste nelle sue specie si divide: come la Elocutione Poetica nell'Elocutione dell'Epico, del Tragico, del Comico, e simili. E quella della prosa, nella Elocutione della Lettera, del Dialogo, della Historia, e della Oratione, che è quella che dicemmo, che una si domanda delle cinque parti della Rettorica ». — Il pensiero del Panigarola, comunque sostenuto, non potrebbe esser più chiaro. L'elocuzione oratoria non è che una specie di elocuzione, e come tale è una delle cinque parti della rettorica; ma l'elocuzione nelle sue infinite forme è disciplina a sè, diversissima da tutte le altre che riguardano il parlare. È l'abito dell'eloquenza di cui la mente si veste in ogni suo particolare momento. E ognun vede quale enorme progresso si effettui in questa posizione del Panigarola: un colpo d'ala per distaccarsi dallo scolasticismo ancora non rassegnato a morire, e la libera distesa de' cieli della fantasia creatrice di ogni particolar forma

di linguaggio sarebbe guadagnata. — « Della Elocutione, come è genere generalissimo, Aristotile non ne trattò con trattato espresso, se non quanto se ne servi a proposito dell'altre: ben trattò di lei come genere subalterno, cioè Elocutione de' Poemi, ne' Libri della Poetica, e come di specie specialissime, cioè, come Elocutione d' Oratori, nel Terzo Libro della Retorica. Demetrio nostro dall' altra banda anch' egli in questo Libro ragiona non d'ogni altra del ragionare; ma dell' Elocutione solamente, nè parla di lei nel genere generalissimo, perchè non dà precetti alcuni per la Elocutione Poetica; ma non si restringe manco alla specie, cioè a parlar di lei, come appartiene all' Oratore solo. Di lei parla come genere subalterno, cioè della Elocutione della prosa », e « di tutte le prose » *(IV quest. sec.*, prel.). Il soggetto, così, del libro di Demetrio è « non il ragionare eloquibile », ma « la Prosa eloquibile (per usar questo termine) cioè il ragionare in qual si voglia Prosa, in quanto capace di Eloquenza, che a lei propriamente è convenevole » *(V quest.*). Egli, il Panigarola, arricchendo con la sua parafrasi la letteratura italiana di questo « Libricciuolo tutto d'oro », anzi, « gioia preziosissima », prenderà dal commento occasione a « mostrare le bellezze dell'Italiana nostra favella, e l' eccellenza d' alcuni Autori, che in quella Lingua hanno ragionato e scritto: poichè da gli essempi, che ne anderemo trahendo, conoscerà ciascheduno non appassionato, che nè i Greci, nè i Latini Autori, più accurati sono stati nell'osservare i precetti intorno al bel parlare di quello, che sieno stati i nostri », ma col principale intento di recare a vantaggio della « predicatione della parola di Dio » « quei precetti i quali a vana eloquenza humana hanno servito per l'adietro », facendo seguire cioè alla parafrasi e al commento di ogni particella « un Discorso Ecclesiastico, dal quale, quasi da terza decottione potranno ricevere il più puro sangue i dicitori Ecclesiastici; et i precetti d'un'arte humana, quasi in Celeste sostanza convertire » *(X quest.*). Al quale intento niun altro maestro più di Demetrio è compiuto e nel tempo stesso più utile, poichè, « come s'egli nella sua Eloquenza havesse i medesimi fini della Eloquenza ecclesiastica, e come s' egli ancora volesse, che i suoi ragionassero *In ostensione spiritus*, così è nemico d' ogni vanità, et ostentatione, e così in ogni luogo ci proibisce la soverchia isquisitezza, e ci ricorda il non mostrarci troppo elaborati, che in vero poco di più havrebbe

in questo fatto potuto insegnarci qual si voglia Dottor Ecclesiastico », senza dire che « niun' huomo Gentile sentì mai più altamente de' nostri Libri [la Scrittura] di lui: ne d'alcun' Etnico si servì mai il Signore per far più rilevato servigio alle scritture sacre, che di lui » (*VIII quest. eccl.*). Tali i criteri e gl'intenti onde il Panigarola costruì questo suo celebrato *Predicatore,* così notevole a noi anzitutto per questa risoluta posizione che vi prende il problema del carattere costitutivo della dottrina dell'elocuzione — posizione che è un progresso in sè stessa grandissimo, con l'avvicinare il problema alla sua fase risolutiva —; inoltre per la rispondenza in cui l'ideale classico della forma, qual era stato vagheggiato dai cinquecentisti, vi è posto con le tendenze specifiche del pensiero secentesco, che aspirava appunto a una teoria completa di tutta la « prosa eloquibile », e che negli svolgimenti originali del trattato come in quelli del commentatore aveva di che appagare quella sua voluttuosa brama dell' ornato, dell'artifizioso, sebbene Demetrio al Panigarola paia, ma a torto, non avervi indulto con eccessivo entusiasmo. L' estensione stessa data dal retore moderno al pensiero dell'antico sia nella parafrasi e nel commento, sia nelle applicazioni dei *Discorsi ecclesiastici* all' oratoria sacra, è già per sè stessa una chiara prova d'un precoce dilettantismo secentesco, d'un'irresistibile tendenza in tutto propria della nuova età a far dell' *eloquenza* lo spirito alimentatore, la sostanza d'ogni forma di ragionamento e di discorso. E prova ancor più chiara e significativa è lo sforzo che il Panigarola compie di trasportare nel campo dell' oratoria sacra tutti i precetti da Demetrio prescritti alla profana, senza trascurarne un aspetto nè una sfumatura, sebbene abbia la cura, anzi lo scrupolo di ricordare ai confratelli di predicazione, stavo per dire, d'arte, « che non han bisogno di questi precetti la predicatione della parola di Dio, et ogni Prosa, che in servizio di Dio venga scritta: ma ben saranno honoratissimi, et aventurosi questi documenti, quando in Ecclesiastiche, e Divine materie impiegati alla gloria di Dio serviranno » (*X quest. sec.*). Una siffatta fede nella rettorica, come in genere nell'arte poetica, anche nei riguardi delle discipline sacre, troveremo nel massimo trattatista secentesco dello stile, ch'era un cardinale d'austerissima vita e d'austerissimo pensiero; ma non era stata, p. es., nel Savonarola, che anzi combattè ogni altra forma di poesia e arte religiosa che non fossero i libri e gli inni sacri, la parola umana essendo per

lui sempre sensuale, e però corruttibile e corrompente lo stesso spirito religioso. E finalmente, sebbene non si debba negare che, pur non essendo aliena da atteggiamenti secentistici, l'oratoria del Panigarola, si mantenne in una certa sfera cinquentesca di sobrietà e di correttezza, tuttavia anche nei singoli sviluppi dati ai precetti di Demetrio non è difficile avvertire il continuo atteggiarsi del pensiero del Panigarola verso quei punti di vista degli artifizî formali donde più apertamente sarà riguardato nel Seicento l'ideale della forma, che nel campo dell'oratoria doveva poi avere la sua più alta e caratteristica incarnazione nell'oratoria del Segneri. Un esempio tra i mille. Nella definizione che dà Demetrio dell'*eleganza* o *venustà*, della seconda cioè delle quattro « note del dire » da lui poste (« magnifica, cioè, venusta, tenue e grave »), — *ὁ γλαφυρὸς λόγος, χαριεντισμός καὶ ἱλαρὸς λόγος ἐστί* — resa dal Vettori nei seguenti termini: « elegans oratio Venere omni referta et salsa oratio est », il Panigarola vede distinte nettamente « due specie di venustà », prendendo « per *χαριεντισμός*, la oratione, ove è leggiadra, et ornata, per le venustà, e gratie più nobili: e per *ἱλαρὸς*, la medesima, ove è arguta, e salsa, per gli motti, e facetie, e cose tali ». L'interpretazione è tutt'altro che arbitraria, in quanto Demetrio stesso, svolgendo la sua definizione, soggiunge: « Venustatum autem (per valerci della versione del medesimo Vettori), hae quidem sunt maiores, et grandiores, quae sunt *Venustatum Poetarum*: hae autem, *humiles* magis, et magis *comicae*: quae sunt illae, quae similes sunt dicacibus vocibus ». Ma il Panigarola, parafrasando, dice che le prime rendono il discorso « leggiadro, florido, vago, gratioso, ornato, et elegante », le seconde « vivace, arguto, ingenioso, piacevole, gustoso, e salso » ; e, commentando, dopo aver rilevato che « veramente è bellissima, e realissima questa divisione di Demetrio », e meritava dagl'interpreti una maggiore attenzione, « tanto maggiormente quanto che non in Greco solamente, et in Latino; ma nel volgare nostro Idioma ancora non sono una medesima cosa » quelle due forme di venustà, le ripresenta in una filza ancor più lunga di aggettivi, per timore di non averle già caratterizzate abbastanza: l'una è « leggiadra, vaga, urbana, ornata, fiorita, florida, gratiosa, venusta, civile, nobile, et elegante », l'altra « arguta, capestra, ingegnosa, vivace, pronta, svelta, salsa, frizzante, pungente, mordente, burlesca, faceta, ridicula e scurrile », porgendo dell'una e dell'altra, tra altri, esempi

del Boccaccio, uno de' suoi autori prediletti (Part. LXXII). Ora, in questa rielaborazione del pensiero e della distinzione di Demetrio ognuno avverte il germe delle due forme artistiche predilette dal Seicento, la sensuale, « fiorita e florida », e la concettosa, « l'arguta e ingegnosa », che fanno qui per la prima volta la loro comparsa coi termini stessi che ebbero poi voga e consacrazione dall'età. E nelle *applicazioni ecclesiastiche* non è da dire che lo spirito precocemente secentesco sia meglio raffrenato. Valga anche qui un solo esempio tra gl'infiniti che potremmo addurre. Svolta la triplice distinzione dei generi del periodo, l'istorico, il dialogico, l'oratorio, e adattatala all'arte del predicare, con cura sottilissima e larga esemplificazione, il Panigarola esce in questa preziosa e caratteristica confessione: « Che più? nelle prediche medesime, e nell'istesse prime parti, ove prima ch'io fossi Vescovo, cominciavo sempre da periodo oratorio, veggansi alle stampe quelle che ho fatte da che son Vescovo, e non si troverà mai che da periodo oratorio io habbia cominciato; ma sempre dal tema latino prima, che ha servito per la clausola ferma del periodo historico, e poi da alcun modo di dire de' più familiari . . . E tutto perchè al Vescovo per la gravità della sua persona conviene il ragionar dal pergamo, quasi paternamente, e familiarmente » (Part. XX). È qui non solo tutto l'uomo nel suo nobile sforzo per attuar in sè una forma d'eloquenza adeguata alla propria religiosità e nella illusione d'averlo compiuto nel modo più sano così per l'una come per l'altra, ma anche tutto lo spirito del tempo ch'egli precorre, irresistibilmente già volto a fare dell'una e dell'altra un puro giuoco. E tuttavia il Panigarola fu certo tra le anime in cui meglio fu temprata l'oratoria nella fiamma viva d'un sincero sentimento di cristiana pietà.

I concetti predicabili.

Ma tra il Panigarola e il Segneri, a sconvolgere la rinnovata oratoria sacra « in complesso severa e scevra di giuochi di artifizio » (in complesso, poichè nello stesso Panigarola fu già messa in rilievo dal Dejob « una tendenza alle fioriture », come ricorda il Croce, che prendiamo ora a guida del nostro cammino), ma a cui corrispose, nella forma che le diede il Panigarola medesimo, una teoria fondata, come s'è visto, nella rettorica antica, atteggiata tuttavia già verso l' ingegnosità secentesca, « sopravvennero (elemento rivoluzionario) i concetti predicabili. E sbarcarono in Italia dalla Spagna ». I quali, come furono in pratica una speciale, forse la più rilevante per ar-

tificiosità, incarnazione del concettismo ormai infuriante nella vita italiana tutta, così diedero luogo a tutta una teorica volta, s'intende, alla pratica, e ebbero un posto cospicuo nella massima teorica sistematica del concettismo, che è *Il cannocchiale aristotelico* del Tesauro. Di essi pertanto, che rientrano piuttosto nella storia letteraria e del costume, che non in quella della critica, diamo un cenno, come opportuna introduzione al men breve discorso che saremo costretti a fare sul concettismo teorico.

Il *concetto predicabile*, che era in sostanza un *paragone* e « consisteva nell'inculcare una verità, mostrando com'essa fosse simbolicamente contenuta in un fatto o in una parola della Sacra Scrittura, in un avvenimento della storia, in un fenomeno della natura », era definito dal Tesauro « un'arguzia leggiermente accennata dall'ingegno divino, leggiadramente svelata dall'ingegno umano, e rifermata con l'autorità di alcun sacro scrittore ». Perchè, Dio (se si vuole dare ascolto al Tesauro) era il primo e maggiore dei concettisti. « Ancora il grande Iddio gode talora di fare il poeta e l'arguto favellatore, motteggiando agli uomini e agli angeli con vari motti e simboli figurati gli altissimi suoi concetti ». E, quando l'ingegno umano di un abile predicatore svela l'arguzia, « l'applauso si divide (dice sempre il Tesauro) a Iddio dell'averla trovata e al predicatore dell'averla come pellegrina merce mostrata al mondo e tempestivamente appropriata al suo proposito », se di applauso si potesse, per altro, parlare: ciò che non pare, poichè quell'arguzia divina era tutt'altro che qualcosa di realmente divino, nè quei predicatori e quel loro pubblico eran gente che sapessero udire in ogni parte dell'universo la viva parola, vedere il gesto divino: « perpetuo incubo di visione o d'illusione, che sarebbe stato altamente poetico ». Quei concetti, quelle prediche non erano che un pasticcio *confettato*: un tema « voltato e rivoltato con paragoni e arzigogoli, senza che si facesse un passo sulla primitiva enunciazione, senza che l'oratore percorresse un qualsiasi svolgimento dimostrativo, senza che si richiamasse neanche all'*Ipse dixit* divino ». E il Tesauro nel chiamarli nella prima parte della sua definizione: « arguzia leggermente accennata dall'ingegno divino », faceva egli stesso un'arguzia. L'*arguto* di quei concetti, di cui « i trattatisti classificavano sottilmente le varie forme » (« il Tesauro ne distingueva sette, secondo le specie di metafore sulle quali si fondavano »), e che non erano il tema unico d'una predica, ma a volte diventavano in essa

« una serie, una corona, un fuoco d'artifizio », non era un elemento d'arte, ma fine a sè stesso. « Divino parto dell'ingegno, l'Argutezza, gran madre d'ogni ingegnoso concetto, chiarissimo lume dell'oratoria, e poetica elocuzione, spirito vitale delle morte pagine, piacevolissimo condimento della civil conversazione, ultimo sforzo dell'intelletto, vestigio della Divinità nell'animo umano. Non è fiume sì dolce di facondia che senza questa dolcezza insulso e dispiacevole non ci rassembri; non si vago fior di Parnaso che dagli orti di lei non si trapianti, ecc. » (Tesauro). E coi concetti predicabili, in servigio de' quali corsero l'Italia parecchie decine di trattati spagnoli, di cui qualcuno anche in veste italiana, concorsero a viziare « l'impianto stesso generale della predica le altre forme del cattivo gusto letterario, derivanti tutte dalla comune radice che era l'amore dell'ingegnosità », sino a che una così nefasta aberrazione d'ogni più elementare senso dell'arte non cadde, verso la metà del Settecento, molto tempo, dunque, dopo la restaurazione segneriana dell'arte del predicare, sotto i colpi del ridicolo di Josè Francisco de Isla, l'autore dell'*Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes.*

Il concettismo, B. Gracian e Em. Tesauro (1581-1660?)

Chi, meglio che non avesse saputo con la sua « celebratissima » *Agudeza y arte de ingegno* (1642, « e in forma più ampia » 1649) Baltasar Gracian, dell'*ingegnosità* o *argutezza* o *acutezza* fece una chiara, coerente, sistematica trattazione nel suo non meno celebre *Cannocchiale aristotelico o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocuzione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria et simbolica, esaminata co' principi del divino Aristotile* (1654), fu il « filosofo, storico, poeta lirico e tragico, epigrammista ed epigrafista in Torino, sua patria, primo tra i letterati d'Europa », Emanuele Tesauro, « la maggiore incarnazione che ebbe mai la critica letteraria secentistica ». Alla esaltazione la più enfatica ed entusiastica che il Gracian fa dell'*acutezza*, all'aspettativa ch'egli suscita coi lamenti della mancanza dell'*arte* relativa, confusa già dagli antichi stessi con la rettorica, indebitamente perchè le figure e i tropi non sono che strumenti di cui l'acutezza si vale per esprimere raffinatamente *(cultamente)* i suoi concetti, all'impegno che egli assume « di provare (mi valgo sempre dell'esposizione critica del Croce) come l'acutezza non appartenga propriamente nè alla dialettica, perchè non concerne la *verità*, nè alla Rettorica, perchè non concerne l'*ornato* del pensiero », non corrisponde

non che « una profonda e rigorosa teoria », alcun concetto chiaro e non paralogistico che stacchi effettivamente l'acutezza dalla rettorica tradizionale. La *bellezza* concettuale, analogo della bellezza visibile, a cui aspirerebbe, secondo lui, l'ingegno, facoltà generatrice dell'acutezza, non è in fondo che l'*ornato* della rettorica medesima, da cui finisce col togliere, variandola verbalmente, la definizione dell'acutezza: « artificio concettoso consistente in una splendida concordanza, in un'armonica correlazione tra due o tre conoscibili estremi, espressa in un atto dell'intendimento. Cosicchè il concetto si può definire: un atto dell'intendimento, il quale esprime la corrispondenza che si trova tra gli oggetti ». Vecchia definizione, com'è paralogistica l'altra con cui « sembra voler dire che l'essenza della bellezza è nell'ingegno, e che l'acutezza è bella perchè vi si mostra l'ingegno (il quale, a sua volta, è stato definito facoltà generatrice dell'acutezza): paralogismo che *compare* anche in altri scrittori della materia ». Nè più nè meglio c'è da ricavare dalle molte distinzioni e classificazioni, « arbitrarie e confusionarie », di cui in compenso è ricco il libro, al quale tuttavia dà pregio e interesse l'abbondanza degli esempi di preziosità dello stile secentistico, concessovi naturalmente il primato al Marino, Gongora d'Italia, e al Gongora, Marino di Spagna. Somigliante « al Gracian nel sacro furore, con cui parla del proprio soggetto; e a lui non inferiore nello stile eloquente e pittoresco », il Tesauro lo supera nel fornire quella sodisfacente trattazione dell'arguzia, che non eseguirono, lo avverte egli stesso, gli antichi, i quali, « hanno lasciato, per altro, l'istrumento tecnico, col quale si può sopperire alla mancanza. È questa la Rettorica di Aristotile: « lucidissimo *Cannocchiale* per esaminare tutte le perfezioni e le imperfezioni dell'eloquenza ». Se « ogni arguzia è un parlare figurato », « non ogni parlare figurato è un'arguzia »: il sommo genere, ossia la natura propria dell'arguzia, è dunque la figura, la quale si definisce: « tutto ciò che, per sollevar la noia di chi ascolta, differenzia le parole o le sentenze o gli entimemi dal nudo, schietto e cotidiano stile ». E « conciossiachè ogni umano godimento consiste nel sodisfare ad alcuna delle tre umane facoltà, *senso*, *affetto*, *intelligenza*; ancor delle figure altre sono indirizzate a lusingare il senso dell'udito con l'armonica soavità del periodo, altre a commovere l'affetto con l'energia delle forme vivaci, ed altre a compiacer l'intelletto con la significazione ingegnosa,

Ed eccoti tre supremi e adequati generi, onde si spandono tutte le rettoriche figure; cioè, *armonico*, *patetico* ed *ingegnoso* ». « Di queste tre classi di figure, il Tesauro studia partitamente le qualità e le suddivisioni. Esamina, nelle figure armoniche, l'egualità, la contrapposizione e la somiglianza delle consonanze, le parole concise, supine e rotonde, gli scandimenti e le sonorità; procede nello stesso modo per le patetiche e *concertative*; e si ferma, infine, su quelle ingegnose, che costituiscono l'argomento proprio del suo trattato ». In questa impostatura del problema, in tale tripartizione e predilezione per l'ultimo genere, l'ingegnoso, è già, come il lettore ben vede, determinato nettamente il punto di vista secentesco della considerazione critica del fatto artistico; ma il carattere specifico di essa, tutto corrispondente al genio del tempo, balza nella sua luce più chiara dall'esplicazione analitica che da quel punto di vista il Tesauro fa del suo pensiero. « Tutta la forza del vocabolo significante consiste (pone il Tesauro) nel rappresentare alla mente umana la cosa significata. Ma questa rappresentazione si può fare o col vocabolo nudo e proprio, il quale non richiede alcun'opera dell'ingegno, o con alcuna significazione ingegnosa che insieme rappresenti e diletti. Onde riescono due generali differenze della orazione: l'una propria e grammaticale, l'altra rettorica ed arguta ». Delle figure ingegnose l'anima è la Metafora, « il più ingegnoso ed acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioiale e gioievole, il più fecondo e facondo parto dell'umano intelletto ». Dove gli altri modi di orazione « vestono i concetti di parole, le metafore *vestono le parole di concetti* »: dic'egli — nota il Croce — con arguto rifacimento del passaggio aristotelico ». E la metafora definisce: « parola peregrina, velocemente significante un obietto per mezzo di un altro ». Alle metafore, distinte in otto specie (proporzione, attribuzione, equivoco, ipotiposi, iperbole, laconismo, opposizione, decezione) illustrate in altrettanti capitoli ricchi di esempi, il Tesauro applica le categorie della logica distinguendo: 1° le semplici parole ingegnose, figurate e metaforiche, corrispondenti ai *concetti logici*; 2° le proposizioni ingegnose o sentenze acute e figurate, corrispondenti ai *giudizi*; 3° gli argomenti ingegnosi, corrispondenti ai *sillogismi*. E, al modo stesso che vi è una persuasione logica, bisogna ammettere una *persuasione* meramente *rettorica*. Così egli si apre la via a definire il *Concetto* (non logico, ma rettorico, e corrispondente non già

Che cos'è il *Concetto*.

al concetto della Logica, ma al sillogismo), detto anche *arguzia* o *acutezza*: definizione, la sua, ben più precisa ed elaborata di quella del Gracian. Il concetto è, dunque, un *argomento urbanamente* (cfr. il greco ἀστείως) *fallace* (un ragionamento spiritoso, come forse si direbbe in linguaggio moderno). « Questo solo merita il nome di arguzia, che nasce dall'argomento, proprio parto di quella terza facoltà dell'umana mente », che è la sillogistica. Con che, conclude il Croce, il Tesauro si trovava ad avere svolto largamente « il pensiero aristotelico nel quale i suoi gusti di letterato secentista trovavano piena sodisfazione », fornendo, è superfluo aggiungerlo, una teoria in cui non meno sicura sodisfazione trovavano i suoi contemporanei poeti o critici, cercanti un punto di appoggio al loro gusto e al loro giudizio; una teoria in cui il pensiero frammentario, che la prima metà del secolo aveva elaborato, veniva organizzato e sistemato con profondità e coerenza egualmente mirabili.

Il trattato *delle Acutezze* di M. Pellegrini, 1639.

Quegli che a tale elaborazione aveva recato il primo, maggiore e più originale contributo, con atteggiamento profondamente diverso da quello del Tesauro, ma riuscendo sostanzialmente a risultati teorici nè dissimili gran fatto nè di minore portata, fu un dimenticato, a cui solo di recente e per merito del Croce stesso, è stata resa piena giustizia: Matteo Pellegrini (1595?-1652), autore del trattato *Delle Acutezze, che altrimenti Spiriti, Vivezze e Concetti, volgarmente si appellano* (1639 e, « rivisto e migliorato », 1649), d'una specie di arte lulliana del pensiero e della memoria (*I fonti dell'ingegno ridotti ad arte,* 1650) e di parecchie opere di filosofia morale, « pensatore acuto e originale, critico finissimo », che godette presso i contemporanei quali lo Sforza Pallavicino, e i settecentisti, quali l'Orsi e il Muratori, la più alta considerazione), nè plagiario nè plagiato dal Gracian, sebbene non manchino nel libro di questo, pubblicato la prima volta nel 1642 e rifatto nel 1649, saltuarie somiglianze teoriche con quello del Pellegrini, essendo questi un *critico severo,* quegli uno *sfrenato apologista* delle arguzie e dei concetti. La posizione presa dal Pellegrini nel problema del concettismo o del secentismo è stata lucidamente definita dal Croce, delle cui indagini non sarà discaro ai lettori che riassumiamo qui, come abbiam fatto pel Tesauro, gl' irrefutabili resultati. È una *posizione* purtroppo *insostenibile,* perchè combattuta da due venti con-

trari, uno spirito di sana ribellione al cattivo gusto dominante, e una dottrina impotente a giustificarla, perchè dedotta dal principio medesimo degli avversari: la posizione cioè di chi ha ragione in concreto e torto in teoria. È noto quale fosse codesto principio e quanto venerabile era ancora il principio aristotelico della duplice forma, l'una nuda l'altra ornata, che un medesimo concetto può rivestire, e che veniva così esemplificato (1412 *b*): il detto « morir si deve quando non si è in nulla peccato » (*ἀποθνήσκειν δεῖ μηθὲν ἁμαρτόντα*) non è nè bello nè arguto (*οὐκ ἀστεῖον*); diventa tale, quando sia ridotto all'antitesi « è degno di morire chi non è degno di morte » (*ἄξιόν γ' ἀποθανεῖν μὴ θανάτου ἄξιον ὄντα*). Oggi è facile « dimostrare che, in questi e altrettali casi, non si tratta di una stessa cosa detta in due modi diversi, ma di due cose diverse, dette, più o meno bene, in due modi diversi. In altri termini, non si può mai sciogliere un detto dalla sua forma propria, perchè, in siffatta operazione astrattiva, quel detto o diventa qualcosa d'inesprimibile, o, se è espresso in altro modo, diventa altra cosa ». Allora invece nella dottrina aristotelica si credette avere scoperta la sorgente inesauribile d'ogni bellezza; il sostegno, la giustificazione teorica d'ogni più capriccioso e brillante giuoco dell' ingegno. Questa era la musa del secolo, e i critici per servirla fedelmente non seppero far di meglio che svolgere fino alle estreme conseguenze quella dottrina. Chi, in forza del proprio gusto sano e corretto, non potè non fastidire. come il Pellegrini, le aberrazioni di quello altrui, non riuscì a guadagnare un nuovo punto di vista per combattere la teoria che lo favoriva, e, avendone accettato i postulati, compì uno sforzo mirabile ma inadegnato allo scopo. Era tutto ciò che si poteva conseguire in un'età viziata fino al midollo dal morbo che l'infettava. Del buon gusto mostrato dal Pellegrini così nei motivi che lo spinsero a combattere il concettismo come nella diagnosi di esso, oltre che nella sua stessa maniera di scrivere semplice e garbata, il Croce ha offerto prove non dubbie. Il Pellegrini aveva avvertito il disordine che turbava la forma letteraria del tempo suo, l'*incontinenza* degli scrittori e il loro amore per le *galanterie* e i fronzoli; l'eloquenza vedeva ridotta, per effetto dello « studio delle acutezze . . . contrarissimo al parlar daddovero » e quindi impedimento alla *commozione*, alla *persuasione* e a ogni *effetto serioso*, « una mera nobile buffoneria »; « lume di paglia ardente, che presto

passa » sapeva definire « i componimenti acuti », sintetizzando le sensate osservazioni espostegli dall' amico don Vincenzo Renieri, monaco olivetano, in una lettera che gli diede la spinta risolutiva alla battaglia e in cui si legge: « Io per me, qualunque volta per mia disgrazia inciampo in così fatte composizioni, e veggio che, posto da parte ogni studio della più soda eloquenza, al solo brillar di questi spiriti sono rivolti, non mi risolvo se *ingegni spiritosi* li chiami o *spiritati;* e parmi appunto che i loro autori abbiano sortito la semplicità di quei fanciulli, che, tutto che il Cielo arda di così vaghi lumi nel tempo della sera, non alzano ad ogni modo pur uno sguardo per quella parte, intenti solo a correr fortunatamente dietro allo sfavillar delle lucciole ». Lo sforzo teorico del Pellegrini consistette sopratutto nel distinguere le acutezze riprovevoli da quelle mirabili, anzi dalla vera e unica *acutezza mirabile;* uno sforzo destinato, ripetiamolo, a concludersi in un insuccesso, ma che, esplicato rigorosamente con un sentimento retto dell'espressione artistica e tra frequenti anche se vaghe intuizioni della verità teoretica di cui l' arte s' illumina, costituisce un notevole progresso sia in sè sia come determinazione di un problema da risolvere. L'acutezza anche per il Pellegrini non rientra nella sfera della dialettica, e non è perciò cosa di pensiero; non consiste in un *ragionamento,* ma in un *detto,* versante nel genere del *Bello* e del *Dilettevole,* di cui ha la capacità di attingere il sommo grado; non si regge nella *materia* o nell'obbietto significato, ma nell'artificio e nella forma del favellare. Nel *detto* hanno luogo le parole, l'oggetto e il mutuo legamento. L' acutezza consiste, appunto, non già nel legame tra cose e cose, ma tra cose e parole. « Diletta una proposizione d'Euclide, quando se n'acquista l'intelligenza; ma simil diletto è molto differente da quello che si prova nell'udire un ingegnoso epigramma di Marziale. Insomma l' artifizio ha luogo principalmente, non già nel trovar cose belle, ma nel farle; e l'oggetto plausibile a nostro proposito non si appartiene all' intelletto, che solo cerca la verità e scienza delle cose, sibbene all' ingegno, il qual, tanto nell' operare quanto nel compiacersi, ha per oggetto non tanto il vero quanto il bello ». Non sono dunque per lui da considerare i *detti plausibili* che piacciono solo per le verità che trasmettono, nè quelli che piacciono per il diletto che porge la *materia dilettante,* nè — ma l' esclusione comincia qui a peccare d' incoerenza —

quelli che piacciono solo per le parole, le *acutezze verbali,* nè quelli che piacciono per la materia e l' artifizio insieme, « classe ibrida che rimane non analizzata »: sì bene « l'*acutezza mirabile,* il detto plausibile, che piace per l'artificio e non per la materia ». Ma tale acutezza purtroppo egli definisce paralogisticamente « un detto, che, per la virtù dell'ingegno nell'artificio d'esso meravigliosamente campeggiante, riesce molto plausibilmente dilettevole »: « vera confessione d'impotenza », nota il Croce: « un dire chiaro che la via che si è imboccata, è senza uscita. Eppure, una sottile osservazione che gli capita di fare, avrebbe dovuto additargli una via migliore ». « Può accadere (scrive in un punto) che la virtù dell' ingegno nel trovar il mezzo di legar le cose si palesi notabilmente, e nulladimeno non si attenda nè particolarmente si ammiri, a cagion dell' effetto importante e poderoso, che nel detto altrimenti predomini ». Il *peso della materia* non fa badare alla virtù della forma, la quale, tuttavia, esiste e opera anche in quel caso: « Non vi rimane, con ciò, il solletico dell'acutezza totalmente ozioso, anzi vien quasi a servir d'arco a fare che la forza del detto più facilmente s' imprima ». In queste poche righe, è come intravista la teoria moderna della forma letteraria, non più *ornamento,* ma *veicolo* del pensiero. La forma, che non si fa notare come cosa indipendente, e pure vale a esprimere il pensiero, è la vera forma estetica, perfettamente trasparente. Ma un pensatore di quel tempo non era preparato a svolgere questo concetto, nel quale s' imbatteva come per caso ». In altre parole del Pellegrini sull' impossibilità in cui si trova l'arte (arte dell'acutezza, s'intende) a dar *regole speciali certe e facili* per ottenere « una molto graziosa vicendevole acconcezza » (il legamento delle parti — « delle cose con le parole » —), « fa capolino la teoria, destinata a tanta fortuna, del genio, che non può esser tradotto in regole ». « Quando, dunque, il legamento figurato giungerà a formare una tanto rara acconcezza vicendevole tra le parti collegate, che la virtù dell' ingegno facciasi in esso principale oggetto di ammirazione, averemo nel detto l'acutezza mirabile ». Nel fastidire una troppo rigorosa precettistica e l' eccesso delle distinzioni delle classi di acutezze onde erano ingombri i trattati del tempo, nella sua irrealizzata aspirazione a definire l'Acutezza mirabile, che gli era davanti come una nebulosa e dove egli pur credeva mirare come nel sole dell'arte, si sente

il tormento che il problema dava al Pellegrini; ma anche la sua insufficienza a risolverlo. La radice del vizio gli rimane ignota. In che differisse l'*apparenza frivola* o *apertamente sofistica* delle acutezze riprovevoli dalla vera e *molta apparenza* in cui si debbono mostrare le ammirabili, non riesce a mostrare o lo fa senza conclusione. « Quanto il mezzo del legamento e l'acconcezze vicendevoli delle cose collegate debbono esser lontani dal comunale, acciocchè la virtù dell' ingegno loro inventrice sia degna d'ammirazione », egli stesso dichiara *impossibile il determinarlo esattamente.* « Onde si limita a esporre empiricamente l'acutezza e loro studio esser generalmente da ingegno leggiero » (cap. 10): a determinare dieci classi di acutezze viziose, ossia fredde, stiracchiate, fanciullesche, vuote, insipide, inette, stolte, niquitose, sfacciate e buffonesche (cap. 11); e a indicare venticinque cautele da osservare nell'uso delle acutezze (cap. 12) ».

Il card. Sforza Pallavicino (1607-1667)

Nella medesima posizione del Pellegrini per la critica del concettismo, che ancora sul finir del secolo ispirava *Arti di ben concettare,* come quella di un Giampaolo dell' Epifania (Palermo, 1690), autore anche della *Via Lattea* o *l'arte breve di predicare* (Venezia, 1671), troviamo primo d'una non esigua serie di critici che si prolunga oltre il Seicento, il cardinale Sforza Pallavicino, che nella storia del pensiero occupa un posto non meno cospicuo di quello che nella storia della letteratura gli conferisce la *Storia del Concilio Tridentino.* Nel campo della poetica egli entrava nel 1644 per una duplice via: col *Discorso apologetico* premesso a una sua tragedia, l'*Ermenegildo*, e col trattato di filosofia morale, *Del Bene.* Se nel primo non usciva dalla cerchia delle idee tradizionali, che tuttavia sempre dominarono in lui, come, tra l' altro, dimostra il confronto istituito tra epica e lirica, in cui si avverano due sole delle quattro specie d'imitazione che il poema invece realizza (l' imitazione della natura con la *favola,* del *costume* dei personaggi, dell'*oggetto* e dell'*elocuzione*), in questo, polemizzando contro il Castelvetro, sulla traccia del Piccolomini, circa il vero e il falso della poesia e il verosimile storico, abbozzava il principio rivoluzionario, consistere la poesia nelle *prime apprensioni,* le quali non dànno nè il vero nè il falso, che, a giudizio del Croce, non dovette rimanere senza effetti sulla mente del Vico, sostituendo così la fantasia al posto del verosimile aristotelico, con un'audacia non condivisa

poi da un trattatista della fantasia, il Muratori, che « non si sapeva risolvere a lasciare « briglia sciolta » ai poeti, alleggerendogli degli obblighi verso il verosimile. Sottraendo la poesia, che le migliori repubbliche permettevano e gli stessi scrittori santi professarono, alla condanna che inesorabilmente la colpirebbe se le si prescrivesse l'ufficio di far credere vero il falso, e concependola come una pittura, il cui pregiò è tutto nel rassomigliare diligentemente i lineamenti, i colori, gli atti e fin le passioni interne dell' oggetto imitato, assegnava alle favole poetiche il solo scopo di « adornar l' intelletto nostro d'immagini, o vogliam dir d'apparenze sontuose, nuove, mirabili, splendide. E ciò — soggiungeva — è gradito per sì gran bene al genere umano, ch' egli ha voluto rimunerare i poeti con gloria superiore a tutte l' altre professioni, difendendo i libri loro dalle ingiurie dei secoli con maggior cura che i trattati d'ogni scienza e che i lavori di ogni arte, e coronando i loro nomi con opinione di divinità. Vedete in qual pregio abbia il mondo l'essere arricchito di prime apprensioni belle, ancorchè non apportatrici di scienza nè manifestatrici di verità ». Ma tale assimilazione della fantasia alle sensazioni incapaci di vero e di falso scopriva anche a lui un fondo di sensualismo marinesco, da cui non molto più tardi, nel *Trattato dello stile* (1646) si ritraeva, confessando d' avere, « in questo ed in altro Libro », della poesia « filosofato più bassamente » col considerarla « solo per ministra di quel diletto che l'anima nostra può assaggiare nella meno perfetta operazione dell'immaginare o dell'apprendere con dipendenza dall'immaginazione », coll'averle cioè « un po' allargati i lacci che la tengono legata col verosimile », e proponendosi di « mostrare l'altro ufficio della poesia più esimio e più fruttuoso, ma che soggiace al verosimile con vassallaggio più stretto; il quale ufficio è illuminar la nostra mente nell' esercizio nobilissimo del giudicare, e così divenir nutrice della filosofia porgendole un dolce latte » (XXX, 5, pp. 294-5): l'ufficio, cioè, che alla fantasia commetteva il gesuita Ettorri, di « torcimana per porgere all' intelletto » la verità. E però accoglieva, pur discutendola in taluni punti, la dottrina del Pellegrini, il cui *trattato* si doleva di non aver prima avuto tra mano, e del quale partecipava anche il fastidio delle regole, sostenendo, persino ne' brevi *Avvertimenti grammaticali per chi scrive in lingua italiana* (1661), « niuna regola *esser* sufficiente se non maneg-

giata e posta in uso a guisa di mero istrumento dal *giudicio,* il quale solo è l'*Architetto* di tutte le opere » (p. 61): nè più nè meno di quanto aveva sostenuto, come s'è visto, il Bartoli, propugnando l'assolutezza del canone del *proprio buon giudizio* rispetto ai relativi criteri dell' *autorità,* della *ragione,* e dell'*uso.* L' esercizio spirituale e la robustezza della mente, oltre che il gusto formato nello studio dei classici, traevano il Pallavicino a vagheggiare un ideale di poesia in cui l'amabilità della forma non si scompagnasse dagli affetti della Pietà, dall' insegnamento morale. Uno de' suoi poeti fu il Ciampoli, parlando del quale, certo sotto l'ispirazione dell'amicizia, forniva uno de' suoi saggi migliori dell'applicazione de' suoi principî d'arte. È una pagina che merita di esser riferita, perchè rispecchia con lucidezza mirabile non solo il pensiero dell'insigne cardinale, ma l'atteggiamento mentale del secolo quale poteva trovarsi in spiriti affini al suo e che erano più numerosi di quanto non si creda. « Quel gran padre della lirica toscana *(il Petrarca)*, generandola in tempo ch'egli delirava tra leggerezze d'amore, produsse questa figliuola molto più leggiadra che saggia, non disonesta, ma vana. Indi, come l' imitazione del male suol riuscir superiore all' esempio, molti poeti suoi successori, alla rarità della materia aggiunsero l'oscenità della forma. Tantochè trasferita nell'arte la colpa degli artefici, era lo stesso in Italia il nome di poesia e d'impudicizia. E con tutto ciò questa professione tanto allettava col piacere, colla gloria, che a fine d'esser poeti, alcuni casti di mente divenivano lascivi di penna e fingevano il proprio delitto per poterlo graziosamente cantare. Detestò l'indegnità di quest'uso il nobilissimo ingegno del Ciampoli; e, come suole il buon cigno, non volle abbeverarsi con acqua torbida. Ed aggiungendosi agli spiriti del nativo suo genio gl' incitamenti e gli esercizi del gran cardinal Maffeo Barberino, adorato poscia dal mondo col nome di Urbano VIII, macchinò egli a pro' de' mortali una nuova lega, non però fra le muse e la Vanità, ma fra le muse e la Pietà. Non solo bandì ogni immodestia dalle sue rime, ma sprezzò quella mendica armonia, che quasi canto non d' uomini, ma d'usignuoli, trascura il gusto dell'intelletto, facendosi vil serva del solo udito. Volle che tutte le sue canzoni fossero statue non di creta, ma d'oro, le quali, toltane ancor la forma degli artifizi poetici, rimanesser preziose per la materia de' pellegrini discorsi. Anzi, perchè ogni materia è principio di

corruzione fuori che la celeste, di questa tutto invaghissi, procurando che la sua lira con maggior verità di quella d'Orfeo alloggiasse in cielo. E non pur la sua, ma di tutti. Perciocchè a nessun oggetto dirizzò egli tanto efficaci le persuasioni della sua lingua o della sua penna, quanto a far divenire il poeta con la divinità del soggetto veramente divino ». Ma pur nella coscienza così chiara del secentismo, il dissidio tra contenuto e forma rimaneva profondo, rivestito esso stesso di tutti gli aspetti del secentismo. E lo stesso Sforza Pallavicino ne dava un caratteristico esempio riformando lo stile della sua celebrata e combattuta *Storia,* convinto, come dice nella prefazione alla ristampa, riferita nelle sue anch'esse assai notevoli *Lettere,* che, sodisfatto il compito pratico che l' opera si era proposta di persuadere il vero ai contemporanei, essa doveva esser tramandata alla posterità con uno stile più condito, più artificioso, da renderla perenne fonte di nobile diletto.

e il suo *Trattato dello stile e del Dialogo,* 1646.

In ciò, del resto, non faceva che applicare le teoriche del suo capolavoro critico con maggiore spirito di fedeltà e di coerenza di quanto non possa a bella prima sembrare. Tutto il trattato poggia sul caposaldo che la misura e la qualità degli ornamenti rettorici o poetici, di carattere artistico insomma, sono determinate dalla speciale materia che si ha da esporre e dalle circostanze in cui la si deve esporre: una storia pertanto volta a un fine pratico richiede una forma; resa oggetto di dilettazione, sia pure non iscompagnata da un'utilità culturale, ne richiede un'altra. Se non che, una conseguenza siffatta svela il punto debole di quel caposaldo: esso è nel porre ogni singola materia fuori dello spirito che la crea, nello schematizzarla, nel dare anche ad essa un modello astratto su cui abbia a plasmarsi; e come statica è ogni forma intellettuale, *a priori* è anche la sua veste, il suo modo d' esprimersi: duplice scissione di oggetto e soggetto, di contenuto e di forma, che viene mascherata sotto il sottile artificio d'una corrispondenza solamente estrinseca ottenuta collo strumento della rettorica. Ma appunto nel dipingere questi limpidi velari attraverso cui devono trasparire i cangianti aspetti della verità, il Pallavicino riesce d'una bravura straordinaria, applicando alla sua stessa esposizione i propri insegnamenti con tale sicura eleganza e senso di misura, da farne anche solo nella forma esteriore una cosa mirabile. In tal riguardo l'opera sua è da considerare la più bella del secolo, ed è tale che si legge d'un

fiato col più vivo interesse. Di essa si può dire quel che egli medesimo dice dei discorsi uditi sopra le funzioni del Vescovo dalle labbra stesse dell'autor loro, il Rinuccini, a cui il *Trattato* è offerto in dono: « Il sentir materie così aride, così austere, così digiune, trattate con tanta copia di pellegrini concetti, con tanta soavità di stile, con tanta lautezza d'ornamenti e di figure, fummi oggetto di più alto stupore che non farebbero i deliziosi giardini fabbricati su gli ermi scogli dell' arte de' Negromanti » (I, p. 9). Nell'eseguirne le tre principali *investigazioni* a cui dà luogo il problema fondamentale ch' egli si propone, « se all'insegnator di scienza si convenga la favella diritta in persona propria, o vero l'obliqua per introdotti parlatori » *(Al lett.)*, « la prima, se a' Trattati scienziati convengano gli ornamenti dell' *eloquenza*, la seconda, se in loro si richiegga il candore dell' *eleganza*, la terza, se dobbiamo e valerci di que' termini barbari che da' primi scolastici furon introdotti, e con l'esempio loro introdurne ancora de' nuovi quando n'aggrada », presa l'*eloquenza* « non secondo ch'essa o si procaccia la fede, o accende le passioni; ma in quanto è artefice dello stile », e però considerandola nelle sue *principali prerogative*, che sono « il movimento leggiero degli affetti più dolci, l'ingrandimento delle cose, lo splendor della locuzione, la varietà delle figure, il numero, le sentenze, le comparazioni, i concetti » (III, ap. 20-1), con l'occhio perpetuamente rivolto alla *natura* e all'*utilità* della *poetica imitazione (al lett.)*, il Pallavicino, temperando il metodo aristotelico col garbo di cui poteva esser capace un dotto, riflessivo e austero secentista di gusto relativamente corretto e sano e di raffinata e guardinga ingegnosità, riesce a una così organica rielaborazione della teorica greco-romana dell'espressione stilistica, e a improntarla siffattamente dello spirito del proprio tempo, da porgerci una immagine della mentalità critica più vigile e esperta tra le più caratteristiche e significative di quante quella così singolare età ce ne abbia lasciate, sia per ciò che riguarda il modo d'impostare i problemi, sia per il metodo tenuto nel risolverli, sia per l'intenso interesse onde il fenomeno artistico era studiato. Nessuno sforzo si sente che vien risparmiato per comprendere e riprodurre quel sottile e industre lavorio, quelle infinite virtuosità formali in cui si crede aver vita l'arte: e tali sforzi ben s'avverte che dànno un piacere squisito, quasi un' inebriante voluttà: e mentre i vari aspetti e momenti e

accenti e guizzi d'un'arte siffatta si studiano, si determinano, si fissano nella teoria, il teorico si fa artista di sè stesso, e si descrive, si ascolta e si narra, tentando di vestire tutte le *prerogative* di cui vede adorno il vagheggiato ideale. Così, nel proferir il suo giudizio sull'uso fatto degli ornamenti dai « più sublimi Scrittori », vi dirà che « Lucrezio non solo veste il corpo della sentenza, ma spesso il viso: e la veste del viso non è tanto fregio che adorni, quanto maschera che nasconda ». Di Seneca vi dirà che, se nelle materie naturali par che « più tosto habbia povertà che lusso d'ornamenti; nelle morali nondimeno profuma i suoi concetti con un' ambra di Spagna che a lungo andare offende la testa ». Cicerone invece, « degno d'esser chiamato dal più vecchio Seneca, quel solo ingegno che il Popolo Romano hebbe pari al suo imperio: illumina le morali speculazioni con una luce temperata, che le fa essere non solo più splendide, ma più chiare. Le spruzza d'un'acqua d'Angeli che lusinga l'odorato, ed insieme conforta il cerebro » (IV, 34-5). E potrei seguitare un bel pezzo l'esemplificazione, mostrando di quali similitudini si fregi la teoria della similitudine, con quale numero si svolga quella del numero, di che brillanti concetti si avvivi quella dei concetti, che occupa relativamente la parte maggiore del trattato. Così era sentita l'arte, così era praticata. E tale sincerità è tutt'altro che nociva in sè e disutile a noi. Nè si deve lasciar d'osservare che il trattato è fatto di osservazioni acutissime e originali, e che il problema stesso per la cui soluzione tutta la rettorica formale è stata ripensata, è di quelli che, agitati con tale ampiezza e organicità, contribuiscono enormemente al progresso della scienza. È, in fondo, il problema del carattere artistico del pensiero scientifico, intorno a cui quanti oggi s'augurerebbero di avere meditato con la profondità e la dottrina dell'eminente storico del Concilio tridentino! Il quale, con questo suo ossequio alla poetica classica e alla rettorica tradizionale, non giovò meno alla causa del progresso critico di quel che le abbia giovato con l'esaltazione che aveva fatto della fantasia, allorchè della poesia filosofò, come egli stesso confessava, alquanto bassamente. Nè deve essergli attribuito a demerito il non aver saputo trovare nella critica che condusse col Pellegrini del concettismo, l'arme buona a tagliare alle radici il vizio che rodeva l'arte secentesca. Anzi non deve tacersi come, se il Croce ha ben visto, risalga probabilmente a lui un errore

che, rafforzato dall' Orsi e dal Muratori, visse fino ai giorni nostri, fino al Croce stesso, che un tempo lo professò, l'errore che consiste nel distinguere nel secentismo due vizi, *logico* o *intellettualistico* l'uno, *rettorico* o *estetico* l'altro, « giacchè in nessun caso è possibile separare contenuto e forma, e coglier il contenuto fuori della forma. Gli scrittori di quel tempo (osserva il Croce) assumevano di trattare argomenti gravi, e componevano invece (per dirla con l'efficace frase del Pellegrini), *mere nobili buffonerie.* Perciò accade che gli scrittori secentisti piacciano di solito, quando scherzano; quando cioè, quale che sia stata la loro intenzione o la loro illusione, nel corso dell' opera sono diventati *schiettamente frivoli;* e riescano, invece, insopportabili, quando quest'armonia non si è effettuata, e la forma rimane un incoerente miscuglio di espressioni serie e di buffonesche, che pretendono di passare come serie. Forma, dunque, e soltanto forma ». E il Tesauro, come virtualmente ogni altro teorico della scuola secentistica, opponendosi a quell'errore che confondeva *cavillazione dialettica* e *cavillazione rettorica,* aveva ragione contro tutti gli avversarî del secentismo. « Non è lecito (egli dice nel riassunto del Croce) considerare come *affermazione* logica ciò ch' è *forma* letteraria. Si potrà dire che quelle forme sono *brutte,* ma non già che sono *false* o *sofistiche;* perchè, con esse, non si ragiona e non s'indaga il vero, ma, semplicemente, si parla. Che se poi le critiche si riferiscono a sofismi e falsità logiche, si esce dall'Estetica e si svolge una critica filosofica, la quale non riguarda il caso presente. Si debbono combattere i filosofi, che affermano errori, ma lasciare in pace gli oratori, che adoperano forme splendide ed eloquenti ». « In questo modo », conclude il Croce, « i teorici della scuola secentistica potevano dirsi affatto vittoriosi degli avversarî. Vittoriosi, per una parte, in quanto si mostravano illogici seguaci di una teoria, che era il presupposto comune di entrambe le scuole. Vittoriosi, per l'altra, in quanto provavano che gli oppositori uscivano fuori del campo vero della discussione; e, costringendoli a rientrare in questo, li lasciavano a corto di argomenti ».

Il trionf. del secentismo.

Il sistema del Pellegrini, tuttavia, ancorchè incoerente, e più il vigore e il brio onde egli combatte le conseguenze del sistema avversario, non potevano non provocare i rappresentanti di questo, uno dei quali, forse il più bollente e fanatico, scese subito in lizza col libro che già nell'allegorico titolo an-

La reazione contro il Pellegrini: gli *Sfogamenti d'ingegno* di P. F. Minozzi, 1641.

nunzia chiaramente l'irrompente suo impeto oltre che la dottrina, gli *Sfogamenti d'ingegno*, titolo del resto foggiato su quello dato a un'altra sua opera, *Le libidini dell'ingegno* (1636). Poeta egli stesso, estimatore, come tutti « i nobili e grandi ingegni », non idolatra degli antichi, che non possono reggere al paragone coi moderni « nelle sentenze, nei concetti, nelle arguzie e via dicendo » (p. 257), dispregiatore, da tanta altezza, delle *simie* di Pindaro, poeta tutt'altro che inimitabile, quando vi si ponga *istudio* e *sudore*, come dimostrano i *cigni ligustici*, in cui è « assai di Pindaro », cosa del resto punto mirabile, « essendo Cigno già stato re della Liguria », e come forse credeva d'aver dimostrato egli stesso coll'*ode pindarico-satirica, la tregua di Pindo*, ma sopratutto ed essenzialmente moderno e marinista, il Minozzi codesti avversari dell'arte nuova, ormai da decenni trionfante e già consacrata all'immortalità, qualifica « pecore erudite », che, « leggendo un libro fiorito ed ingegnoso, radono e rodono con le censure le innocenti lussurie d'un vago stile e le libidini virtuose d'un ingegno brillante », deridendo le loro mortificanti teoriche, con chiare allusioni al Pellegrini e al Renieri. Sopratutto sembra fastidire l'erudizione che è pura materia, mentre ciò che unica conta è la forma, di cui non gli Eruditi son fabbri, ma gl'Ingegnosi. L'uso continuato delle acutezze riconosce eccessivo nel persuadere e nel commovere, ma non nel dilettare: e però convenientissimo alle istorie sacre e alle vite de' Santi, giacchè « essi santi sono meritevoli d'ogni qualunque artifizioso ingrandimento, e di loro sempre favellasi daddovero, ed eglino stessi, pertanto, sono superiori ad ogni umana adulazione. Onde nelle vite de' santi eziandio gli scherzi hanno forza di persuadere e di commovere, essendo presi per serietà, non per ischerzi. E alle volte è più atto a commuovere uno scherzo, perchè diletta, che una semplice verità, perchè non ha del lusinghiero » (pp. 255-6): esempio le musiche, i canti e gli apparati delle chiese. « Il che », osserva opportunamente il Croce, « ci fa ricordare che siamo in tempi di gesuitismo, non meno che di secentismo ». Ai « critici scrupolosi, i quali insegnandone rigorosissime speculazioni, contravegnenti ad ogni pratica più gentile, osano dannare sì fatto stile », osservava non potersi « dannare una foggia di componere sì peregrina, la quale essendosi già sparsa, comechè con non uguale felicità, per tutta Italia, è divenuta immortale, e si è fatta quasi beata;

ed imperò da sè stessa si prova più che acconcia a descrivere le vite dei Beati, e le Azzioni de' santi, com'hanno fatto con molta gloria alcuni pochi più ingegnosi » (254-5). Ma più di queste strampalate opinioni, tutte proprie della bizzarria del suo cervello, importa rilevare un punto della sua teorica in cui egli non manifesta una sua particolare idea, ma sintetizza il pensiero più saliente di quanti — ed erano ormai veramente legione — militavano con lui nelle file del secentismo. È il punto in cui egli non solo respinge le restrizioni dei critici temperati, ma la stessa restrizione aristotelica sulla quale si appoggiavano coloro che obiettavano i concetti dover servire di ornamento, e non da vestimento, da condimento, e non da cibo (ἥδ' οὐκ ἔδεσμα), osservando che non c'è ragione di non usare molti ornamenti, e quando si può far pompa d'ingegno, non farla grande; e invocando a paragone il cielo con la sua sterminata pompa di stelle. E anche qui, osserva il Croce, da cui rileviamo l'osservazione, la logica non fa difetto.

Le due correnti della poesia secentesca, la *sensualistica* e la *ingegnosa* nella critica del Minozzi:

Ma una pagina in cui anche con maggior concretezza e trasparenza insieme si rispecchia il pensiero critico secentistico con la duplice impronta, impressagli dall'arte contemporanea, del sensualismo e dell'ingegnosità, ci viene offerta dal Minozzi medesimo nella lunga lettera dedicatoria premessa al « saggio poetico dedicato alle muse », le *Impazienze d'amore* (1633), e però opportunamente utilizzata dallo stesso Croce nel suo *saggio* sulla *Lirica del seicento*, che con la *prefazione* all'intero volume costituisce quanto di meglio, più originale e più ricco di virtù rinnovatrice ha saputo darci la critica moderna del secolo più bistrattato e più incompreso della nostra letteratura. Ridendosi di « quelle buone anime di Parnaso che s'appalesano e si chiaman devote riveritrici dell'antica purità, la quale ai nostri tempi non è altro che mellonaggine », che osano « di dire che non avranno lunga vita le opere del Marino », che per aver « l'ingegno o melanconico o grosso, disprezzano gli spiriti, le sottigliezze, o perchè mostran di non intenderle, o perchè non l'intendono, o perchè non sanno da lor medesimi inventarle », e, per aver « gl'infelici vile e povero l'intendimento, aborriscono le bellezze ed i ricami più preziosi dei moderni concetti »; prendendosela coi *casisti*, cioè con quelli che additavano come modello la poesia del Casa, « testudini senza cuore, non poeti, che non si partono mai dall'amata lor *casa*, la quale non è formata all'usanza de' mo-

derni palagi, innalzati con fabbriche non ardite, come dicono, ma ardenti, di metafore, d'aggiunti, d'iperboli, d'allegorie »; e dichiarandosi « contento più tosto di naufragare con non bassa imitazione nel pelago dell'onde *marine* che di star sicuro in questa *casa*, la quale ad ogni modo, essendo pur troppo vecchia non può non chiamarsi cascante », il Minozzi, uno de' tanti giovani amanti di poesia « fanatizzati » col credo artistico della maraviglia e coll'esempio dal Marino, « il primo assaggio della poetica melodia che porgo al pubblico », diceva, « è condito con l'ambrosia de' baci, sì che non potrà in qualche parte non essere aggradevole. Nè s'abbia chi lo accusi di soverchia lascivia (il Marino stesso usava distinguere, almeno a parole, bene osserva il Croce, la *lascivia* dall'*oscenità*); imperciocchè non parlo che con modestia; e poi, formariensi le querele contro tutta la poetica schiera. Oggigiorno la fama de' cigni più celebrati non par che voli gloriosa se non prende le penne svelte dalle ali d'amore ». Con che veniva definita la corrente che allora si chiamava appunto *lasciva* e che il Croce ha felicemente battezzato *sensuale*. All'altra, che si chiamava *concettosa* (s'è visto come fossero sorte le arti del *concettare*, o del *concettizzare*), e che il Croce preferisce chiamare con termine egualmente proprio, usato e più comprensivo *ingegnosa*, il Minozzi anche si riferiva, scrivendo: « il mio stile sembrerà forse ad alcuni soverchiamente fastoso, dicendo che il troppo cibo del miele genera nausea, e che il cielo è ornato, non fabbricato di stelle. Rispondo che'l vizio (se però vizio chiamar si dee) non è di un solo, ma di tutti i più moderni ed insieme più rinomati compositori ». E l'idea di questa corrente completava toccando del *bisticcio*, con rilievi e parole che caratterizzano il secolo meglio che non sappia un lungo discorso, e con le quali perciò suggelliamo questa non breve esposizione delle teoriche secentistiche. « Il bisticcio, quando è congiunto con qualche spirito e non è scherzo semplice di parola, si loda dagli autori di buona lega; ma esser dee non mendicato e non troppo frequente. Vuol esser come il neo, il quale, se è unico in volto di bella donna, la rende più graziosa; il che non avverrebbe, se tutta quanta la faccia ne fusse piena ».

(Margin notes: la *sensuale*; l'*ingegnosa*; il *bisticcio*.)

La polemica marinesca.

Con gli atteggiamenti, gli spiriti, i gusti di cui abbiamo visto le varie e frequenti manifestazioni, con la tendenza a far della stessa ricerca erudita un esercizio dilettoso avente in sè il suo appagamento, con la irrequieta e bizzosa passio-

nalità che agitava le coscienze del secolo, più disposte, del resto, a volgere in giuoco e teatralità odi e rancori, che non alle serie e aspre meditazioni, entro la cerchia della poetica che abbiamo cercato di determinare nella sua prospettiva generale, cioè nel suo carattere ancora e tutto essenzialmente classicistico, e nelle accidentalità onde risulta variamente atteggiata per effetto dei particolari sviluppi favoriti dallo spirito rettorico del Seicento, fu combattuta la più ardente e però anche la più caratteristica polemica dell' età, la polemica pro e contro il Marino, divampata, vivo e partecipe il Marino stesso, ai primi albori del secolo, e sfavillante ancora al suo tramonto, allorchè i nuovi campioni della critica scesero in campo contro tutti quegli eroi delle argutezze in zuffa tra loro a seminare la distruzione e la morte.

La posizione del Marino (1569-1625)

Il Marino non fu per proposito nè teorico nè critico: « voi altri critici » è l'espressione onde, proprio nella famosa lettera del 1614 o 15, allo Stigliani, in cui fa l' apologia del *marinismo*, contrasegna il suo futuro avversario e i combattenti con lui per la buona o cattiva rettorica. Tutta la poetica militante del Marino può riassumersi nei celebri versi in cui prescrive al poeta l' ufficio di far stupire con la meraviglia. Pure, nelle lodi che prodiga ai suoi seguaci e fanatici ammiratori, e nelle non infrequenti sue autoapologie o autoesaltazioni, in cui fu maestro insuperabile, sebbene non di rado gli sia capitato di ripetersi, anzi di ricopiarsi letteralmente, plagiario per convinzione anche di sè stesso, non è difficile sorprenderlo nella medesima posizione teorica in cui abbiamo trovato i più genuini e autentici rappresentanti della critica secentesca, se bene in una posa tutta sua, da grande artista, anche quando, con la superiorità del novatore conscio tuttavia della forza della tradizione, affermava una fede che anche i più timidi, i meno eretici dicevano ormai di professare, come nella famosa lettera al Preti, dove protesta: « io pretendo di sapere le regole più che non sanno tutti i pedanti insieme; ma la vera regola, cor mio bello, è saper romper le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente ed al gusto del secolo » (*Ep.* II, p. 55). Codesta lettera, per altro, come quella al Preti medesimo e al Bruni che le si ricollegano, perchè riferentisi egualmente alla polemica Preti-Bruni-Di Somma sulla comparazione dell' *Adone* con la *Gerusalemme*, più ancora che per codesta felice formula marinesca intorno

nella controversia sulla comparazione dell'*Adone* con la *Gerusalemme*

alla *vera regola,* è notevole proprio come prova dell'adesione che alla poetica classica il Marino accordava con molto maggiore ossequio e in più larga proporzione di quanto non mostri in quelle rivoluzionarie parole. Il Di Somma, in un *Discorso* in difesa dell'*Adone* stampato con la sua *America* (1623), aveva « paragonato anzi preferito l'*Adone* alla *Gerusalemme* e appoggiato questo paradosso all' autorità » (ib.) del nome del Preti, che era stato sin allora uno dei più iperbolici banditori della gloria del Marino, sino al punto da giudicare che il Marino si era « inalzato ormai sovra i confini umani », che i suoi componimenti avanzavano « i segni ordinari degl'ingegni mortali », e che non solo egli aveva « posti gli ultimi confini alla lirica poesia », ma appunto « anche dell'eroica infallibilmente », anche in paragone degli scrittori delle lingue antiche (*Ep.* II, p. 96). Ma il Preti non solo si scandalizzò del raffronto secondo lui ineseguibile, protestando contro l'abuso del suo nome; ma trascinò nella polemica anche « alcuni altri amici e particolarmente il nostro signor Antonio Bruni, il quale per aderir alla vostra sentenza, non ricordevole più dell' obbligo che si deve all'amico, va pur nell'accademie e negli altri circoli difendendo conclusioni contro il detto signor Agazio » (*Ep.* II, 56). Il Marino, di questa opposizione di due de' suoi più cari amici e esaltatori a una comparazione da cui l'*Adone* usciva superiore alla *Gerusalemme,* si dolse come d'un tradimento e d'una iniquità. Perchè il paragone non era possibile? « Tutte le proposizioni si sogliono intender con le debite clausole e circostanze, e a questo modo si può far riscontro anche fra l'*Iliade* e l'*Ancroia* ». Egli non aveva mai avuto sì fatte pretensioni, « di concorrere o di contendere col Tasso », di cui riveriva « la memoria come sacra » e ammirava lo « spirito come divino ». Non negasi la diversità del genere nella *Gerusalemme,* lo stile « più magnifico, più laconico, più poetico e più ricco » che non sia nell'*Adone;* ma che « in quel suo poemazzo non sia pur qualche particella che gli si possa contraponer ed esser contrapesato alla medesima bilancia », di questo amava ancora appellarsi al giudizio dell' amico. « Rompansi pur il capo i signori critici disputando fra loro se con quel nome si debba battezzare: so che chi volesse far l'apologista, averebbe mille capi da poterlo far passar per epico. E se bene favoleggia sopra cosa favolosa, si sa nondimeno che la favola antica ha forza d' istorica; ma se altri non vorrà

chiamarlo « eroico », perchè non tratta d'eroe, io lo chiamerò « divino », perchè parla de' dèi. Voi l'intitolate « poema fantastico e fuor di regola », e dite che non può cader la comparazione, perchè sarebbe come voler rassomigliar l'*Eneide* alle *Metamorfosi*. Adunque, secondo voi, di necessità ne segue che quello delle *Metamorfosi* sia poema irregolato e fantastico, nè vi soviene di quello che lasciarono scritto molti di coloro che di quest' arte hanno trattato, cioè che si può fabricar poema non solo d'un'azione d'una persona e d'un'azione di molte persone, ma anche di molte azioni di molte persone, se bene non sarà così perfetto secondo la mente d' Aristotile. Parlo delle *Metamorfosi* (intendetemi bene) e non dell' *Adone*, perciochè l'*Adone* non è azione di molte persone ma d'una sola; e parlo in quanto alla parte della disposizione, perchè circa l'arte, come sono l' invenzione, il costume, la sentenza, l' elocuzione, io non credo che Virgilio passi molto davantaggio ad Ovidio, nè che il poema delle *Trasformazioni* a quello dell' *Eneide* abbia da ceder punto ... le poesie d' Ovidio sono fantastiche, poichè veramente non vi fu mai poeta, nè vi sarà mai, che avesse, o che sia per avere maggior fantasia di lui. E *utinam* le mie fossero tali » (II, 54-5). E che con le parole *fantastico* e *fantasia* intendesse riferirsi alle medesime caratteristiche di cui il Minozzi si proponeva offrire saggi ed esempi, risulta dalla lettera al Bruni, in cui, per convincerlo di contradizione e sostener così la possibilità e la legittimità del confronto tra parti corrispondenti dell'*Adone* e dell'*Eneide* per ciò che appunto riguarda l' *arte*, l' *arte* considerata dal punto di vista dell'invenzione, del costume, della sentenza, dell'elocuzione, gli ricordava quanto l'amico « poche settimane » prima gli aveva scritto, ripetendo un discorso fatto « in presenza di molti », a proposito de « l' incanto d'Ismeno nella *Gerusalemme* e quel di Falsirena nell' *Adone* », « sentir altrettanto maggior il gusto dalla lettura del secondo che del primo, quanto che il secondo *è più copioso ed è sparso di colori più vivi* e *spiritosi di poesia* » (II, 57). — Non è questa la poetica classica cinquecentesca riguardata dal punto di vista della sensualità e del concettismo? E però la più schietta poetica secentistica? Naturalmente ciò che attirava più l' interesse teorico del Marino non era la struttura dei componimenti poetici, la « disposizione » (poetica), ma l'arte (rettorica) negli aspetti, ancor tutti peraltro classicistici, di sopra ricor-

e nell'autoapologia contro lo Stigliani.

dati; e questa egli esaltò nell'opera propria e in quella degli amici, lasciando nell'altra tutta la gloria al Tasso, « unica e singolar fenice dell'epopea » (II, 73), fermo sempre nell'antica concezione che « tra tutte quante le bell'arti la poesia non solo è la più dilettevole, ma la più utile, come quella che cogliendo le cime e i fiori di tutte l'altre facoltà con la moralità delle sue allegorie, purga gl'intelletti rozi, solleva i vili ed ammaestra gl'indocili » (I, 209-10), giustificando « quanto vi è di lascivo » nella sua opera maggiore, per esser « tutto indirizzato al fine della moralità », ché, come avrebbe mostrato in uno speciale discorso, è differenza « tra la lascivia dello scrivere e l'oscenità » (II, 67), e costruendo, in omaggio a codest' arte, una teoria del plagio, che al più fine e acuto interprete della sua poesia ha fornito materia d'interessanti rilievi. Per tutti questi riguardi, assai più della lettera allo Stigliani in cui fa l'apologia del « marinismo » che quello biasimava nelle *Rime* del Vannetti, cioè del « modo del poetare che piace oggidì al secol vivente, sì come quello che falsamente titilla l'orecchio dei lettori colla bizarria della novità, tutto che alquanto pericoloso . . , dello stile ch'io (confessava) non nego essere secondo il mio natural genio ed a me altrettanto aggradire quanto a V. S. dà noia » (I, 181), è degna di studio la lettera all'Achillini e per lui anche al Preti premessa alla *Sampogna* e contenente, coi ringraziamenti per le smoderate lodi da entrambi ricevute, la sua autoapologia contro lo Stigliani in cui ormai godeva vedere un suo reciso avversario, più di quanto l' altro non volesse apparirgli e forse dapprima non aveva voluto essere. Nella prima parte di codesta lunghissima lettera, confessato che l'esser lodato gli piace, « chè la loda è una musica che diletta a tutti e un incanto ch' agli aspidi istessi per ascoltarlo farebbe cavar la coda dell' orecchio », dichiara di più gloriarsi che « l'Achillini, intelletto mirabile, la cui feconda miniera produce sempre nuove ricchezze di concetti preziosi, e il Preti, spirito dilicatissimo nel cui stile fioriscono tutte le delizie e tutte le grazie delle muse », lo « abbiano celebrato nelle lor carte », di quel che non si turbi « dei cicalecci di mille balordi » che gli « vanno lacerando la fama ». E continua per due pagine contraponendo ai motteggi e alle punture e agli oltraggi e ai morsi de' suoi meschini avversari le onorevoli menzioni e le difese e i vari onori che in opere, in lettere, in lezioni accademiche, in prediche, in ragunanze

gli piovvero dai più eletti e celebrati ingegni del secolo, ciascuno o ciascun gruppo de' quali gratifica di metaforiche lodi quali il genio del secolo e il suo soli sapevano inventare, tracciando anche così un quadro completo della fortuna che vivo godette. In una seconda parte ritorce l'accusa che gli era stata lanciata di *simia*, proclamando come avessero lui *contrafatto* « non solo nel suggetto d'alcun poemetto favoloso », « non solo nella divisione delle liriche in capi », « non solo nella forma de' panegirici in sesta rima », « ma ne' concetti particolari de' lor canzonieri, e non solo in quelli de' canzonieri, ma in quelli delle lor « colombaie », e non solo ne' concetti ma ne' versi, e non solo ne' versi ma ne' nomi istessi delle persone che vi sono introdotte », non senza minacciare di far vedere a suo tempo « le bassezze innumerabili, le sciapitezze inenarrabili, le durezze insopportabili, gli storcimenti del buon parlare, le contradizioni delle sentenze, i barbarismi delle frasi, gli storpi della lingua, le freddure degli aggiunti, le meschinità delle rime, infino alle falsità delle desinenze scappate », onde risulti « chi sia la bertuccia del mare e chi il babbuino della terra »; e non senza osservare — e qui aveva ancor più ragione contro lo Stigliani, suo principale bersaglio in questo nudrito saettio — altro volerci « per illustrarsi, che con discorsi speculativi presumere di far paralleli e riscontri tra i suoi scartabelli e la *Gerusalemme Liberata*, se poi alla prova le misure riescono corte e si fa come il gallo, che canta bene ma ruspa male, romanzando in uno stilaccio sì sciagurato che pare appreso dagl'improvvisanti di Puglia o da' pitocchi di Spoleto »; l'importanza consistere « nell'atto pratico e non nelle parole », nel « sapere operare e porre ad effetto quel che si predica ». Che questi frodatori delle sue cose, cui pareva strana « la varietà » delle sue composizioni e che non sapevano comprendere « da qual fontana » scaturisse « una sì larga vena », cercassero poi d'intaccar la sua riputazione, accusandolo d'aver tolto « delle poesie dal latino e dallo spagnuolo », era ciò che gli faceva « rompere ogni freno di sofferenza ». E qui — dove l'accusa più scottava e forse più colpiva nel vero — egli chiede di fare la « breve digressionetta » del plagio, a cui abbiamo accennato. È la terza e più importante parte della lettera. « L' incontrarsi con altri scrittori », egli dice, « può adivenire in due modi: o per caso o per arte ». Non nega che il primo modo gli sia accaduto, « e non pur

con latini o spagnuoli ma eziandio d'altre lingue ». E la ragione è la seguente. « Le cose belle sono poche e tutti gl'intelletti acuti, quando entrano nella specolazione d'un suggetto, corrono dietro alla traccia del meglio, onde non è maraviglia se talora s'abbattono nel medesimo ». Il secondo modo si dà « per uno di questi tre capi: o a fine di tradurre, o a fine d'imitare, o a fine di rubare ». Secondo « l'esempio di moltissimi uomini egregi », anch'egli ha tradotto, non già col « vulgarizzare da parola a parola ma con modo parafrastico, mutando le circostanze della ipotesi e alterando gli accidenti senza guastar la sostanza del sentimento originale », ma sempre per giunta accrescendo e arricchendo le cose tradotte « di molti lumi che per l'addietro non avevano ». Del pari egli si confessa reo non « di quella imitazione la qual dice Aristotele esser propria del poeta — quella che si confà con la natura e da cui nasce il verisimile e per conseguenza il dilettevole, — ma di quella che c'insegna a seguir le vestigia de' maestri più celebri che prima di noi hanno scritto ». Il che pure ha la sua profonda ragione. « Tutti gli uomini sogliono esser tirati dalla propria inclinazione naturalmente ad imitare, onde l'imaginative feconde e gl'intelletti inventivi, ricevendo in sè a guisa di semi i fantasmi d'una lettura gioconda, entrano in cupidità di partorire il concetto che n'apprendono e vanno subito macchinando dal simile altre fantasie, e spesso per avventure più belle di quelle che son lor suggerite dalle parole altrui, ritraendo sovente da un conciso e semplice motto d'un poeta cose alle quali l'istesso poeta non pensò mai, ancorch'egli ne porga l'occasione e ne sia il primo promotore. Questa imitazione può essere o negli universali o ne' particolari. L'universale consiste nella invenzione e nelle cose, la particolare nella sentenza e nelle parole; l'una è propria dell'eroico, l'altra s'appartiene più al lirico; quella ha più del poetico e si può meglio dell'altra nascondere, questa è più sfacciata e manco lodevole ». De' « due epici eminenti dell'età più vicina a noi », l'Ariosto ha meglio del Tasso « imitati i poeti greci e latini e dissimulata l'imitazione »: « il Tasso all'incontro è stato maggiore e più manifesto imitatore delle particolarità ... si come poco più destro » s'è dimostrato « nelle universalità ». Egli « nell'una e nell'altra foggia » confessa d'essersi « ingegnato .... di osservar l'imitazione »; come sia riuscito nel primo modo, « ancora non si può giudicare dal mondo, poichè ancora alcuni *suoi* poemi

narrativi non sono esposti al giudicio suo »; nel secondo, seguendo l'orma dei *migliori antichi* e dei *più famosi moderni*, dando, cioè, « nuova forma alle cose vecchie o vestendo di vecchia maniera le cose nuove ». E quanto al rubare, oh, « dirò con ogni ingenuità non esser punto da dubitare ch'io similmente rubato non abbia più di qualsivoglia altro poeta ». Ma come? Tesoreggiando, fin da bambino, « come fanno tutti i valenti uomini che scrivono », le letture, tirando col rampino, secondo la povertà sua, ciò che faceva al suo proposito, facendosi uno zibaldone o repertorio secondo il suo capriccio, come ognuno deve fare « con quel metodo ordinario che ponno più facilmente improntargli le materie quando le cerca ». Ma questo non è rubare: questo è studio, senza cui nessuno può giammai « pervenire a capo di scrittura eccellente ». Ma « razzolando col detto ronciglio », qualche reale e povero furterello ha commesso anche lui, e se ne accusa. « Assicurinsi nondimeno cotesti ladroncelli che nel mare dove io pesco e dove io trafico essi non vengono a navigare, nè mi sapranno ritrovar addosso la preda s'io stesso non la rivelo ». La lettera si chiude con la dimostrazione, documentata da molti esempi, che nessun artista riuscì mai ad appagare i gusti vari de' critici e svolgendo il principio oraziano del *non ego paucis offendar maculis,* e con una amabile invettiva contro tutte le « zanzare fastidiosette » della critica. — Gran Marino! — verrebbe fatto d'esclamare, se la giocondità, che è capace di suscitare un'autoapologia così ingegnosa ed elevata nel tono e adorna d'ogni lume d'erudizione, non si offuscasse al pensiero dei miseri artifizi, dei gesuitici e freddi accorgimenti a cui piegava l'ingegno d'un poeta tutt'altro che volgare e povero di fantasia e d'ispirazione, per brillare in un'originalità d'orpello, e vestirsi una così falsa individualità; se tali confessioni circa la triplice maniera del suo costrutto poetico, onde con mal dissimulata ingenuità il combattuto ed esaltato caposcuola confidava non solo aver ragione de' suoi piccoli avversari, ma volar più sicuro nei cieli dell'immortalità, non avessero purtroppo nella sua poesia la più sicura e piena conferma, nulla tuttavia detraendo ai suoi innegabili naturali pregi. Ma triste o no per l'arte sua, codesta lettera resta, insieme con le altre che abbiam cercato d'illustrare, singolar documento della visione teorica che della poesia e dell'arte, egli, così ben consapevole della sua inettitudine alla critica, mal suo grado aveva dovuto farsi, mentre

mirava alla propria difesa, alla propria glorificazione. E noi dobbiamo ripetere come in ogni suo particolare corrisponda al moto e all'atteggiamento del più genuino pensiero critico del secolo bizzarro.

Esaltatori dell'*Adone;* G. F. Busenello e C. Achillini.

Un'autoglorificazione siffatta metteva a ben dura prova la fecondità elogiativa degli ammiratori. Pure, la difficile impresa di esaltar l'*Adone* sopra al segno a cui avevalo sublimato l'autor suo, trovò degnissimi esecutori, tra cui insuperabili riuscirono così il più noto come il più oscuro seguace di lui: l'Achillini e il Busenello. L'uno immaginò biblicamente commosso l'universo alla creazione d'*Adone:* « la cara stella di Venere ha versato questa volta l'estremo nembo de' suoi dolcissimi influssi; le sue rose in terra tutte si sono aperte; i suoi mirteti hanno lagrimato ambrosia; i suoi cigni hanno fatte l'ultime prove del canto; l'Aurora ha sparsa più che mai copiosa sovra le marine di Cipri la pioggia delle sue preziosissime perle; i laureti di Pindo tutti si sono sfrondati a gara per incoronarvi; il fonte d'Ippocrene è corso nettare; le nuove muse, per non poter più degnamente ministrare ad altri, per voi ed in voi si sono trasformate in grazie; al carro de' vostri trionfi veggo incatenati i poeti di tante lingue e di tanti secoli; sul Campidoglio di Parnaso non veggo gli occhi di tanti spettatori conversi ad altro che alla vostra imagine; su l'altare delle vostre glorie veggo sacrificati tutti i poemi terreni ». Metafore, non critica; ma intonate al soggetto come meglio non potrebbero; acute, lascive, anche dove — oh pudicizia! — invocano, ove mai al « signor Marino » « toccasse il pensiero di rilambire l'immortalità di questo parto », la purificazione di « qualche senso amoroso » e che si freni « il corso a qualche amore ». Non critica; pure tra il fuoco artificiale di tanti concetti, uno ne guizza che tenta circoscrivere e qualificare con discreta approssimazione il poema divino. « Tenera è la materia che trattate; ma tra le tempeste amorose scintillano ad ora ad ora i baleni dell'epica maestà » (II, 169-70). Non meno iperbolica, ma più concreta e analitica l'esaltazione dell'altro, il Busenello, che interverrà nell'imminente battaglia con una potente artiglieria, chiamata *La coltre ovvero lo Stigliani sbalzato*. La lettera del Busenello è un capolavoro, anche come prova della sublimità a cui sapevano sollevarsi persino gli umili gregari nelle gare dello stile laudativo. Il Busenello comincia a descriver l'effetto che la lettura del poema produce nella mente del

lettore. « Come talvolta mirando le stelle non è possibile affissar tanto l'acume degli occhi in una, che l'altre col scintillare non ne divertiscano i raggi nostri visivi, tanta è la frequenza e il numero di quegli oggetti luminosi; così non è possibile riflettere tanto con la mente sopra una delle stanze predette, che le altre, disgregando i pensieri, non ne interrompano la specolazione ». Onde « bisognerà far voto alla natura che disponga a' nostri sensi organi migliori, per non tradire in un tempo istesso il libro e l'intelletto di chi l'osserva con la incapacità del veicolo. Chè veramente troppo sconcia cosa è che il raggio puro, trapassando per un cristallo macchiato, deturpi l'oro finissimo de' suoi splendori ». *In particolare* poi ammira « l'uniformità dello stile », « l'uncino d'oro » onde ogni stanza è connessa con la seguente, « il latte de' versi, la manna delle frasi, il nettare delle parole, l'ambrosia dell'invenzione », « l'agilità delle rime », che, « recitate, non toccano la lingua; ascoltate, non istancano gli orecchi; lette, innamorano gli occhi; cantate, beatificano la musica; e l'anima vorrebbe esser tutta memoria per rubarle alle carte »: il verso scorrevole « con piè spedito e leggero », il periodo « così ben condotto, così ridondante di sillabe, così armonico di numero, così appositamente accentuato, così perspicuo nella struttura, così adeguato nel metro, così eccelsamente sostentato », *amoreggiante* insomma « seco medesimo con delicatezze in modo singolare, che, se le carte avessero sentimento umano, languirebbero di dolcezza sotto gl'impronti di cose sì belle e gentili »: l'invenzione gareggiante e contendente con l'espressione « di eccellenza e di finezza »; infine i *concetti* « sparsi per il poema con tanta profusione e con tanta ricchezza che, leggendone *egli* in ogni linea non che in ogni stanza, *si* raffigura vedere un quadro ove il pennello di Tiziano abbia effigiato que' garzonetti ignudi, i quali a par con l'alba sorgente versano a diluvio per l'aria i più odoriferi e i più vaghi fiori » (II, 100-1). Ma chi non vede come al fondo di queste iperboliche esaltazioni si trovano a scorrere appunto le due correnti della sensualità e del concettismo onde l'arte più propria del secolo e del Marino in ispecie era informata? Arte, teoria e critica qui si fondono in un'espressione unica e nuova che può valer per sè stessa come un'altra fantasia poetica sensuale e ingegnosa. Come il Poliziano riecheggiava in sè la poesia omerica virgiliana, e riproducendola in versi squisiti metteva i lettori in

una disposizione d'animo atta a farla comprendere e gustare, così il Busenello, riecheggiando i motivi dell' arte marinesca, ce ne offre una sensazione adeguata, che ci pone in grado di compenetrarla nei suoi mirabili artifizi, nelle correnti che la pervadono, e che quasi persuade anche noi della necessità di organi migliori, più squisiti (da un altro secentista ho sentito invocare addirittura un sesto organo) per tutta e contemporaneamente afferrarla nel barbaglio de' suoi mille splendori e nel concento vario delle sue musiche voluttuose.

Il *Discorso* dello Chapelain. 1623 e 1625.

In tale atmosfera d' entusiasmi non è maraviglia che alla morte del Poeta l'esequie si tramutassero in apoteosi, rinnovandosi quell' universale consenso di pianti e d'inni che accompagnò all'immortalità il suo grande predecessore, l'Aquilano. E non parve senza significato che, come ad esprimere l'ammirazione dell'Europa tutta, si divulgasse in quell'anno medesimo anche nel testo italiano il famoso *discorso* del non meno celebre Chapelain, in cui l' *Adone* veniva qualificato *il poema della pace.* Ma tale inaspettato appellativo che nella sua aureola simbolica parrebbe accennare a un'interpretazione in cui i sensi del poema siano stati come trasfigurati, non è se non una pura espressione verbale, poichè nel *Discorso* non si fa che applicare al novissimo capolavoro del secolo la teoria aristotelica artificialmente adattata alla sua giustificazione teorica: il che, se non stupisce chi conosce l'azione spiegata dall' « agente principale delle novità letterarie ideate dal terribile Cardinale », a' cui stipendi stava, a restaurare in Francia l'autorità di Aristotile e le unità drammatiche, prima che « l'abate d' Aubignac rimodernasse la *Poetica* dello Scaligero nella sua *Pratique du Thèâtre,* e che Boileau compilasse in bei versi robusti e sentenziosi il nuovissimo codice della poesia », è bene una novella prova, data la larga fortuna che il *Discorso* ebbe in Italia, della tenacia ond'era tra noi, tra tanto apparente e clamoroso desiderio di novità, mantenuta la fede nella poetica del classicismo. Lo Chapelain, come ricorda il Galletti, da cui abbiam tolto i ricordi surriferiti, « non pubblicò alcun lavoro teorico sull' argomento delle tre unità », essendosi limitato a una dissertazione rimasta manoscritta, in forma di lettera, sotto la data del 29 novembre 1630, che è stata poi pubblicata e illustrata dall'Arnaud. Ma il suo credo poetico è già tutto in questo discorso sull'*Adone* del nostro Marino, che vide la luce in italiano, come s'è detto, nel 1525, in aggiunta alla *Sferza* del

Marino stesso, costituendo il saggio critico più considerevole nell'aspetto teorico che l'applaudito poema ispirasse, avanti lo scoppio della polemica pro e contro il Marino determinato dall'apparire dell'*Occhiale* dello Stigliani. Lo Chapelain v'intende dimostrare come l'*Adone* sia « buon Poema, composto nella sua novità secondo le regole generali dell'Epopeia, ed il miglior nel suo genere, che possa giammai uscire in luce »: proposizione che considera sotto tre punti: « la novità della specie; la elettione del suggetto; et la fede, che si può dare ». Distinte, quanto al soggetto, quattro specie di *novità,* due « biasimevoli e contra natura » (i sogni, le favole, e le novelle uso Straparola, l' una; i romanzi, l' altra), e due « lodevoli e naturali » (le prime invenzioni delle arti e delle scienze e della poesia nella forma datale da Appollonio e da altri, l' una e la più eccellente; l'eroica, omerica e orfica e la lirica saffica, l'altra), assegna a quest' ultima, cioè all' epica riflessa, l' *Adone.* Ora, poichè l' azione illustre, che rappresentata dà luogo alla tragedia e narrata all'epopea, può accadere tanto in guerra quanto in pace (esempio tragico in pace l'Atreo o la Medea), come la rappresentazione tragica comporta azioni avvenute in pace, così tali azioni non può rifiutare l'epopea. E l'*Adone*, essendo un poema « fondato sopra un'attione fatta in pace, accompagnata da circostanze di pace, e che non ha altre turbolenze, che quelle, che può ricevere la pace in sè, nè altri ornamenti, che quelli, che gli può dar la pace », è cosa nuova trovata in un'altra già ritrovata, è un poema di pace, rispetto all'Eroico che è poema di guerra; e però non solo è buon poema « per esser nuovo di una novità lodevole », ma tale da rendere la Poesia infinitamente obbligata al Marino, « come a colui che gli stende felicemente i suoi confini, et che con bona ragione gli amplifica, et augumenta la sua giurisdittione, et il suo dominio ». Ciò posto, è naturale che in un siffatto poema, avendo « la costituzione più tosto del semplice che del turbolento, et considerandovisi principalmente gli accidenti per causa della natura della pace », « tutto lo sforzo si debba porre nelle descrittioni, et nelle particolarità, et queste più di cose pratticate nella pace, che di quelle, che si usano in guerra, come di palazzi, giardini, architetture, giuochi, et altre simili »; e « che l'amore vi habbia la più gran parte, et che il tutto a lui si riferisca ». Qui si lascia intravedere subito che l'*Adone,* come « in tutte queste parti ha una relation perfetta a questa

idea », così l'avrà nello stile, che sarà ancor esso diverso dall'eroico, e nuovo, di una novità che « dovrà molto maggiormente stimarsi per i lumi dell' antichità, che vi saranno per tutto, et per le gratie de' moderni, che la coloriranno. Et certo così belli, et ricchi concetti ne riempiono il corpo, che ancorchè la costitutione del Poema fosse senza regola, vitiosa e fatta a caso, senza alcun fondamento di ragione (il contrario di che parte si è mostrato, et parte si mostrerà), bisognerebbe con tutto ciò confessare, che il disegno di dar al Mondo un genere di Poesia tale, quale è questa, dove possono essere impiegate tutte le cose, non sia per esser sempre se non bellissimo, et utilissimo. Imperciocchè si deve credere, che si siano perduti, et si perdano ogni giorno de' belli pensieri per non esservi punto di luoco per collocarli degnamente ». E quanto più volentieri esalterebbe egli il Marino se fosse stato, anche rispetto ad altre letterature, « l'inventore, et il primo promotore di questa novità »; ma gli esempi di Nonno e Claudiano son lì purtroppo, a difenderlo sì, ma a togliergli questa gloria! Toccato poi degli altri due punti, lo Chapelain passa a provare che l'*Adone*, chiarito buon poema per aver le principali condizioni richieste in un Poema epico, « quelle, le quali gli mancano, non potrebbe haverle senza disconvenevolezza; et conseguentemente, che è nel suo estremo punto di bontà », dimostrando come in tutti i suoi aspetti (invenzione, disposizione, elocuzione) e ne' modi onde l' eccellenza si consegue, la *diversità* (di soggetti e di accidenti) e la *maraviglia* che da essa deriva, l' *Adone* sia pervenuto al primo e insuperabil grado di eccellenza; ma sopratutto per lo stile *(concetti* e *locuzione)*. « Quanto a' concetti, de' quali voi sapete tutte le differenze, e tutti gli effetti, dirò arditamente, che questo sublime ingegno gli ha riposti in tanta eccellenza in quest'Opra, che io non credo altrimenti sia per le passioni, o per le descrittioni, che ne siano giammai caduti de' simili in intelletto humano. In questa parte veramente egli ha trasportata la diversità, et la maraviglia, le quali gli altri Poeti ricercano nella inventione delle cose solamente, et in questa parte (in tutte le altre potendo essersi reso di poco gusto) è riuscito così eccellente, et così grato, che la sua lunghezza dovrà parer chiaramente troppo breve a chiunque haverà benchè poco di senno in materia di belle lettere. Quanto alla locutione (se mi è lecito senza esser sottoposto a riprensione di

giudicare della bellezza d'una lingua, che non mi è naturale) il dire è così puro in lui, sì Toscano, sì scielto, et sì preguante, che non s'è visto mai Poema in qualsivoglia Idioma, che sia, che habbia havuto questo dono più compito di lui, et di queste ultime parti si è formato questo stile, che in dolcezza, in gravità, et in bontà veramente poetiche non ha pari, se non qualche antico, et non si vederà mai trapassato se non da lui medesimo ». Stile il più appropriato al soggetto (cioè alle passioni umane, « tra tutte le cose la più vasta, et la più capace di forme differenti »), di una « chiarezza sublime », florido, elegante, puro, armonioso, che lo Scaligero, il quale lo biasima in Lucano, nel Marino approverebbe, come dimostra il non averlo egli ripreso in Claudiano e in Ovidio, in cui è intemperante fino all'eccesso. Così, movendo da Aristotile, lo Chapelain concludeva con lo Scaligero la sua interpretazione dell'*Adone,* in piena concordia con la tendenza, i gusti, i criteri del proprio tempo, di cui rispecchia insieme lo spirito sottilizzante, sofistico, superstizioso. Lo Chapelain ripresentava per l'*Adone,* sebbene con assai minore virtù persuasiva, la tesi che avevano sostenuto per l'*Orlando* il Giraldi e pel *Pastor fido* il Guarini, della conformità sua costituzionale con la *Poetica* d' Aristotile, della sua legittimità nell' espressione nuova d' un nuovo contenuto, della sua perfetta aderenza al genio del secolo, particolarmente per ciò che riguardava il contenuto sensuale e l'espressione stilistica. Questa era la cerchia teorica del tempo, questo il metodo. E da questa cerchia e da questo metodo non si allontaneranno i vari combattenti pro e contro il Marino.

T. Stigliani (1573-1651).

Non se ne allontanò più degli altri quegli che, attuando poco dopo la morte del temuto avversario un proposito forse lungamente covato, diede primo l'assalto alla maniera da lui recata al trionfo e tra i primi adoperò, se non anche creò, la parola *marinista*, Tommaso Stigliani di Matera, di cui ricordammo già una postuma *Arte del verso italiano* e che già ci è apparso come il principale bersaglio ai colpi e alle derisioni del caposcuola offesosi d'una schernevole per quanto negata allusione del *Mondo Nuovo*. Marinista esso stesso, non nel senso in cui egli assunse codesta fortunata parola, cioè di fanatico del Marino (del quale peraltro confessava piacergli « in gran parte le prime rime »), ma in quello determinato dal Croce (pp. 379-80), di poeta che si muove « su per giù nell'ambito

dell'ispirazione mariniana », quale ne sia il punto di partenza e l'intendimento, sebbene « si dilettasse di parodiare la poesia de' marinisti, e per bocca del suo amico Balducci facesse dichiarare che la via da lui seguita », la vera via, altro non è che l'unir la purità e l'affetto del Petrarca colla vivezza delle arguzie moderne e colla varietà di soggetti — che è una professione, sia pur prudente, di marinismo — lo Stigliani, tra le molte parole onde avanti e dopo la morte del Marino cercò di difendersi attaccando con quel suo fare ora umile ora un po' guascone così nelle molte lettere come nel suo famoso *Occhiale* (1627), dove concentrò il succo delle sue teoriche e critiche, sì da compiacersi del sentirselo *cognominare da alcuni scienziati* il « midollo dell'arte poetica » (Ep. II, p. 329), nè seppe di quella che egli chiamava « la seconda maniera » del Marino indicar altro vizio che l'eccesso nell'uso della metafora prendendo del resto anche qui lo spunto dal Marino medesimo a cui egli stesso dà il merito d'aver denominato tale maniera « stile metaforuto » (II, 345), nè applicò all'*Adone* principî diversi da quelli che sono a base della critica dello Chapelain e che, come abbiam visto, erano partecipati dal Ma rino medesimo. Oh, a sentire i suoi lamenti, come quelli della nota lettera *Al signor Rodrigo* *** (II, 341 sgg.), in cui effondeva, omai declinante al tramonto, l'amara delusione, toccata alle sue grandi speranze di gloria, della sua scarsa fortuna, a sentir, dico, come piange sulla corruzione del gusto poetico, non si stenterebbe molto a dargli ragione e lode d'intenditore, sebbene la sua voce ci suoni tutt'altro che nuova. « Un tempo i lettori si contentarono d'una lettura non cattiva, poi volsero eccellenza, appresso desiderarono maraviglie, ed oggi cercano stupore; ma, dopo avergli trovati, gli hanno anco in fastidio ed aspirano a trasecolamenti ed a strabiliazioni ». Non si potrebbe dir meglio. Ma al fondo del suo pensiero c'è l'adesione più esplicita alla fede comune dell'età, e tutto si riduce a una questione di misura. « Mi par di vedere che questa *soverchia* delicatezza del secolo si vada a poco a poco convertendo in totale stupidezza e pazzia, mentre egli insieme col non gradir gli scritti perfetti gradisce gli affettati e gl'idioteschi, cotanto in lui prevale il cieco desiderio che tien di novità ». E non parliamo de' suoi saggi poetici, dove, in forme apparentemente sobrie e dignitose, con accenti che paion puri e casti, infuria la più schietta sensualità secentistica condita, anzi infusa del

meglio distillato concettismo. Basti, tra i componimenti riportati dal Croce nel bel volume de' *Marinisti*, leggere la prima strofe della *Lusinga amorosa*: « Dolce Lidia, Lidia bella, | sporgi quella | bocca ov'abita il mio core; | ch'io farò de' labbri bei | poppe ai miei | vera pecchia di tal fiore ». Nè nulla di meglio e di diverso ci sa dire de' romanzi secenteschi, che non dicessero i suoi contemporanei scrittori di *Ragguagli*. Sarebbe tuttavia ingiustizia non riconoscere che, così nel difendersi come nell'attaccare, il Marino mostrò ingegno e accorgimento se non adeguati all'opera poetica dell'artista che seppe collocarsi al di sopra di tutti, certo non inferiori a quanti gli si scagliarono addosso o ne presero le parti dopo la pubblicazione dell'*Occhiale*. Quanto alle censure rivolte da lui all'*Adone*, è stato rilevato che spesso colpirono giusto: il che, ove si voglia mantenere il punto di vista della tanto dispregiata poetica classica, può, anzi devesi consentire, chè — lasciando la questione dei plagi agli inarrivabili termini in cui la pose il Marino stesso — di certo il poema secentesco non è l'epopea omerica, nè virgiliana, nè meno tassesca; nè la favola è altro che episodica; nè gli episodi sono tanto maestrevolmente svolti e collegati da non esser intorbidati dalla « grandiosissima farragine di digressioni, le quali stanno appiccate una all'altra senza appoggio di favola . . . . cicladi dell'Arcipelago »; la forma è da madrigale, e l'elemento romanzesco s'attacca al mitologico in modo estrinseco prolungando interminabilmente l'azione, di cui anche non si sa qual sia il protagonista, se Venere o Adone. Ma per quanto sia vero che di fare un poema epico avesse inteso il figlio della Sirena, nessun poema si presta meno dell'*Adone* a esser interpretato con cosiffatti criteri. Il che incosciamente e indirettamente dimostrarono — ed è in ciò il loro maggior merito — anche i più destri difensori del Marino, che, pur affermando aver voluto egli « dilungarsi con nuova forma di poema epico dall'uso ormai troppo trito, e di piacere con tal opera al mondo e di acquistarsi gloria », a legittimare e giustificare tale forma nuova di epico poema non seppero far di meglio che ricorrere ad Aristotile, come appunto avevano fatto altri difensori di altre opere eslegi, mentre doveva esser ben chiaro che, se nuova era codesta forma, nuovi dovevano essere i canoni interpretativi. Ma siamo loro tutt'altro che ingrati di tale contradizione, che è poi la dimostrazione dell'insufficienza di codesti canoni e della necessità di punti di

N. Villani (1590-1636)

vista diversi alla comprensione d'un'opera d'arte. Che, tra tanto contender di parole secondo il costume spagnolesco del tempo, il problema fosse ancora essenzialmente di poetica aristotelica e non già di critica adonica, è provato dalla posizione assunta, rispetto così all'avversario più accanito come al difensore più scalmanato dell'*Adone*, dal pistoiese Niccola Villani, verso il quale la critica moderna non è maraviglia si sia mostrata benevola quasi quanto l'antica, che per bocca del Crescimbeni lo proclamava, e *pour cause*, il maggior critico dell'età. Entrando in lizza con *L'Uccellatura (di Vincenzo Foresi) all'Occhiale del Cavaliere fra Tomaso Stigliani contro l'Adone del Cavaliere Gio. Battista Marini e alla Difesa* [1629] *di Gerolamo Aleandro* (Venezia, 1630) — alle troppo vaghe e frettolose esplorazioni fatte dall'Errico col suo *Occhiale appannato* (1629) non era il caso di dar soverchia attenzione —, il Villani intendeva appunto mostrare che, con maggior cognizione di causa, cioè con una conoscenza più larga della lingua e dei classici e della poetica di Aristotile, l'*Adone* sarebbe apparso « non tanto malvagio quanto pare allo Stigliano, nè tanto mirabile quanto pare all'Aleandro e alla maggior parte dei letterati moderni » (pp. 198-9). Alle prime puntate lo Stigliani è chiamato un arrogante che vuol saperne più di Aristotile di cui ignora la dottrina, perchè aveva accusato il poema di mancar dell'introduzione, mentre il filosofo prescrive bastare alla favola epica il viluppo e lo scioglimento; e quanto al viluppo così all'Aleandro come allo Stigliani insegna come tutte le azioni dell'*Adone* si svolgano più o meno intimamente dall'ira di Amore maltrattato. Ma con lo Stigliani consente contro l'Aleandro sull'ingombrante farraggine delle digressioni, molte e molto delle quali amputando, gran guadagno sarebbe derivato al poema. Nondimeno sostiene una esser la favola, il poema non d'altro trattando che dell'innamoramento di Venere e Adone; artificiosa la tessitura dell'episodio di Falauro e Fidora; meravigliose le cose narrate da Clitio, approvabili i furti, perchè artisticamente celati; verosimile e credibilissima, come aveva dimostrato lo Chapelain tra gli altri, la favola sebben fondata nella mitologia, tralucendo essa nell'allegoria: lodevole, secondo gl'insegnamenti del medesimo Aristotile, l'uso delle parole forestiere, consacrato magistralmente anche nella pratica dantesca, la quale anche ben giustifica il Marino d'aver fatto la scienza oggetto di poesia, sebbene egli sarebbe stato

meglio accorto « a temperare alcuna volta il prurito del filosofare e non imitare in ciò Dante; sapendosi che Dante era maestro e che il Marino voleva parere »; legittimo il costume, non isconvenendo, a ben dedurre dalla definizione aristotelica, materia amorosa a poema come l'*Adone*, sebbene le troppe cose lascive e impudiche ivi inserite siano più « degne d'esser lette nei volumi di Sotade e di Elefantide ». Ma nulla giova a qualificar per interamente aristotelica — aristotelica secondo lo spirito secentesco — la critica del Villani, meglio che non si caratterizzi da sè in questa chiarissima pagina riassuntiva: « La favola, per vero dire, è poco episodiata, nè ha molto del vario e dello ammirabile. La favella molte volte è affettata ed oscura per cagione dell'ornamento soverchio. Lo stile dà talora nella bassezza, e talora nella gonfiezza. La sentenza ha del vano e molte volte di quelle *nugae canorae* di Oratio. Il costume talvolta è disdicevole e reo. E quello, che assaissimo rilieva, infelicissimo è questo poema nel muovere gli affetti; sì che talora, invece di cavarti le lagrime, ti scuote il riso. Ma, d'altra parte, la favola è una, compita, di giusta grandezza, ravviluppata, benchè senza ricognizione, e credibile. La locutione per lo più è chiara, leggiadra ed ornata. Ma tra le parti dell'*Adone*, la migliore, e la peggiore che vi sia è l'ornamento della favella. Però che quando è soverchia, fa la locutione tanto leggiadra e tanto mirabile che niuno forse vi ha tra i Toscani poeti, che a tal segno arrivato sia ». No, caro e valoroso amico Ceccon, qui non è nè « buon senso », nè « serena indipendenza »: è schiavitù alla poetica e alla rettorica di Aristotile, assoluta quanto improduttiva, sofferta supinamente per una causa che non meritava tale sacrifizio. Nè so intendere come studiosi egregi, conoscitori completi del nostro Seicento, possano aver veduto qui distinte le due correnti critiche che hanno voluto escogitare per raccapezzarsi nel preteso caos della critica secentesca, la conservatrice e la novatrice, quando è chiaro, di luce meridiana, che il pensiero critico qui riflesso non è se non il momento più culminante della evoluzione secentesca della critica aristotelica nella sua integrità, nel suo più completo abbandono e oblio di sè stessa, nella sua più inconsapevole incapacità di compiere il minimo sforzo per superarsi. Quel dichiarare l'ornamento della favella la migliore e la peggiore delle parti dell'Adone, è forse la più caratteristica confessione d'impotenza a risolvere il problema

e la critica aristotelico-secentesca;

dello stile e dell'arte marinesca che sia dato cogliere sulle labbra d'un critico di quell'età, anche per la nostra storia, così interessante. Nel teorico Pellegrino, a cui quel problema è dinanzi nella sua aspra misteriosità, si compie un sforzo filosofico per scioglierlo; nel Villani nessun sforzo, ma stupore dogmatico che si dissolve in una sentenza, anzi in un indovinello. E pure non manca in lui il dubbioso presentimento d'una qualche eccellenza di quella poesia, d'una virtù intima che ne promette una certa vitalità; ma è un presentimento tutt'altro che amletico: il dubbio è presto disperso con un facile e non però più vero giudizio di relazione. « Per tutte queste parti e buone e ree — egli continua — puossi ragionevolmente dubitare, se il poema dell'*Adone* sia per avere lunga vita nelle lingue degli uomini, o se pure deggia esser preda del silenzio o della oblivione. Per lo Stigliani è già morto di apoplessia, cioè di morte subitanea; ma se vorremo senza animosità giudicare, diremo assolutamente che l'*Adone* viverà, ma più rigorosamente o meno, secondo che il secolo peggiore o miglior senso avrà nella facoltà poetica. E perciò possiamo ragionevolmente credere che in questa nostra età, nella quale la poesia è per terra affatto, egli sia per avere una felicissima e robustissima vita » (pp. 199-200). Esaltazione e condanna troppe recise e troppo sproporzionate tra loro perchè non costituiscano una novella prova dello scarso acume critico del Villani, a cui interamente sfuggiva che tutta la poesia del secolo giacente a terra come corpo morto era sostanziata di quella medesima vita che per lui palpitava nell'*Adone,* tenuto pure il debito conto della vena più ricca e fresca che era nel Marino. A questo suo stato di soggezione alla teorica imperante, più che al proposito di tornare a battersi pel Marino contro i medesimi contendenti, debbonsi *Le considerazioni di Messer Fagiano sopra la seconda parte dell'Occhiale del Cavaliere Stigliano contro all'Adone del Cavalier Marino e sopra la seconda difesa di Girolamo Aleandro* (Venezia, 1631), in cui il Villani esibiva una nuova propedeutica letteraria contro la corruzione del secolo, derivante da *pravità* e *difetto d'istituzione,* fondata sopra un ritorno ai modelli antichi in servizio della morta poesia contemporanea. Quali siano i vizi da evitare e quale l'antidoto che il Villani suggerisce e di quali disamine e esemplificazioni ne conforti l'uso, è facile immaginare. Con le consuete raccomandazioni ai giovani a formarsi

una nuova propedeutica letteraria contro il cattivo gusto del secolo.

una perfetta idea del ben poetare, sostenendo le fatiche, le vigilie e le astinenze consigliate da Orazio, e indulgendo al gusto del secolo con ben intesa varietà d'invenzione, si snocciolano tutti i divieti circa l'oscenità della materia, la vanità della sentenza, l'improprietà, la sovrabbondanza, l'ornamento soverchio, sudando sugli antichi esemplari, e imparando da essi a spargere il miele con giusta misura, ad aborrire « le metafore sproporzionate, le iperboli gigantee, i contrapposti vani e fuor di tempo e le parole altrettanto inutili quanto leggiadre », i mirabili *concetti* incomprensibili, ai quali si applaude « non tanto per lode loro, quanto per la propria riputazione, perciocchè, non lo facendo, per uomini del vulgo, per ingegni ottusi, per asini alla lira si è tenuti » (pp. 31 2). E come il proposito era di giovare ai « candidati della poesia toscana », il Villani si lasciava vincere dalla tentazione « di fare spesso delle digressioni per campi più fioriti che non fossero l'*Adone* e l'*Occhiale*, ma insieme di cercare anche in essi i pruni e i prugnitopi, da che nessuno si sapeva scansare, de' fiori bellissimi, delle margherite preziose che tutti ammiravano »; illustrare cioè liberamente pregi e difetti segnatamente di Dante, del Petrarca e del Tasso, senza trascurar quelli del Bembo, del Guarino, del Della Casa, spingendosi sino ad alcuni contemporanei, il Preti, il Bruni, il Bracciolini. Codeste digressioni, che costituiscono la parte più rilevante dell'opera di messer Fagiano, sono tutt'altro che inosservabili come documento della cultura e del gusto del Villani; ma insignificanti sono per il metodo con cui son condotte, che è ancora l'umanistico, la ricerca dei pregi e difetti del contenuto e della forma, guidata dai criteri che la poetica e la rettorica contemporanea potevano far valere. Nè maggior luce spandono sul pensiero critico del Villani quale l'abbiamo visto di fronte al problema del marinismo. Al facile meccanismo dell'arte marinistica e secentistica, alle sue degenerazioni formali, insomma a ciò che per il gusto del Villani costituiva vizio, egli contraponeva gli aspetti più puri dell'arte classicheggiante; ma il vivo del problema non era qui, sì bene nel determinare e nel distinguere in quell'arte ciò che era attività e non passività. Or qui la sua critica fallì interamente, se pure parve al Crescimbeni e ai suoi tardi seguaci che egli avesse liquidato il secentismo. Il Villani dentro quel problema rimase chiuso, prigioniero di quegli stessi criteri che altri giu-

dicò moderni, nuovi, o ispirati alla grande arte classica. Con lui la critica non fece maggiori progressi che non facesse con lo Chapelain e gli altri avversari e difensori del Marino, i progressi soltanto indiretti. Nè diversamente può dirsi di quel Cicinelli, che, avendo di mira specialmente il Battista, molti anni più tardi, quando già era sorta la reazione che fa capo allo Schettini, pubblicò un'esangue per quanto faticosa e pomposa *Censura del poetar moderno,* in cui riporta anche un sonetto proprio per dare ad intendere come avesse pur egli « soffiati questi mantici lungo tempo », sonetto « su la morte di Socrate, che oggidì mi somministra (confessa candidamente) altrettanta materia di riso, quanto prima me ne promettea di gloria » (p. 99). Ma la critica che poi ne fa e i precetti che le fa seguire, dimostrano che la volpe aveva cambiato il pelo, non il vizio. E però non indugeremo più a lungo su questo argomento, esponendo le idee di codesti contendenti, armati di *occhiali* e *antiocchiali,* di *staffili,* di *striglie* e di *sferze,* che, quando hanno un sostrato critico, non escono dalla cerchia di quelle che conosciamo. Al più anche codesti campioni e quant'altri parteciparono, con spiriti avversi o favorevoli al moto di pensiero che si svolge attorno all' arte secentistica, possono essere utilmente studiati nei riguardi della storia della cultura e del gusto specie per la frequenza onde mutavano i loro atteggiamenti senza aver superato alcuna lotta interiore e rimanendo perciò tutti quale più quale meno attaccati dal medesimo morbo. Chi non mutò, trovando un gusto indiavolato a perseguitar lo Stigliani, contro cui lanciò parecchie requisitorie stampate e altre rimaste inedite, fu quel singolar tipo di secentista di Angelico Aprosio, che con tutto il suo moralismo si battè strenuamente per l'*Adone*: vero « figlio del suo secolo », di cui, come ha detto egregiamente il Belloni, « ebbe tutta la stravaganza, la smania dell'inusato, il gusto barocco, la eccessiva fecondità letteraria, il nessun senso della misura, la tendenza esageratrice e l'intimo disagio dello spirito », senza che peraltro ne avesse impedimento a dare notevole impulso, con le dotte e scrupolose ricerche o raccolte di materiali bibliografici, alla critica erudita, de' cui destini ebbe una vaga intuizione (pp. 426-9). Seguace in gioventù del Minozzi, si da sostenere che nelle lettere amorose l'arte dovesse far *stupire,* perchè « non può esser libidine dove è *stupore,* volendo quella tutto alla carne, questo tutto dalla carne ripigliare gli

La *Censura del poetar moderno* di G. Cicinelli, 1672.

A. Aprosio (1607-1681);

A. G. Brignole Sale 1605-1665;

spiriti », il Brignole Sale apprese più tardi agl' insegnamenti del Pellegrini una concezione più seria dello stile, prendendo posizione tra gli antimarinisti e antisecentisti; ma è facile dimostrare come il Brignole Sale, che non si diede i tormenti filosofici del maestro per rendersi conto del problema dell'acutezza, riducesse la sua teoria a una semplice question di misura, appagandosi nella condanna dei *lumi seminati alla rinfusa,* del *soverchio di fioretti* nelle prediche, che voleva « tutte ornamenti, purchè sia ornamento tutto sostanza »: l' arguto e vivace descrittore delle *Instabilità dell' ingegno* poteva mutare i suoi gusti rettorici, ma non la sua natura poetica, che era infusa anch' essa di secentismo e non del peggiore, se prose e versi di lui hanno servito al Croce per documentare quel fresco rivolo di sana ispirazione sensualistica e pittorica di cui si pregia la lirica secentesca. Non antimarinista per la bella ragione che era scolaro dello Strozzi ammiratore del Marino, il Coltellini a parole s' atteggiò ad antisecentista, facendo il più largo uso delle immagini strampalate, a cui dava la berta: antisecentista, quant' era antiaristotelico nel raccomandare l'osservanza del *decoro.* E per non prolungar oltre l' esemplificazione di tale varietà di atteggiamenti assai facilmente riducibile ad unità, ci restringeremo a ricordare quel Gaudenzio Paganini che, dopo aver incomodata la lingua latina per difendere la poesia e la fama del Marino *(I. B. Marini poesis et fama defensa),* attaccò l'una e l'altra nella *Galleria dell' inclito Marino considerata* (1648), anticipando inconsciamente lo Chapelain che nelle *Lettres* dell'età matura, svolgendo certi germi di diffidenza abilmente nascosti nella famosa *Préface,* si andò sempre più esplicitamente svelando per incredulo della grandezza del poeta trionfante in terra di Francia quanto e più che in Italia, e della cui fama egli si era fatto nella sua giovanile oscurità così eloquente e baldanzoso banditore e profeta. Ma che più? Non s'illuse il Marino stesso di potere in un *Crivello critico,* annunziato dal Claretti (*Lira,* III, pref.) ma non mai venuto in luce, abburattare e ventilare le abusate e smodate metafore e altri difetti della poesia contemporanea, cioè anche suoi propri? E all'amico di lui Achillini che, come il Bruni, non rifuggendo dal discuterlo, più l'imitò e più di ogni altro s'inebriò dello stile metaforuto, non scriveva Alessandro Guarini di « parlar cose a *lui* note e da *lui* aborrite e talora dalla scherzante sua musa sotto l'altrui nome

A. Coltellini

G. Paganini.

Dal Guarini al Gisberti: la fortuna della metafora.

dolcemente schernite », mentre rimproverava a prosatori e poeti la predilezione per le metafore « più straniere, audaci, impronte, oscure ed enormi », e ammoniva (1610-16), richiamando le dottrine di Aristotile e degli altri antichi maestri, « pericolosa e difficilissima » esser l'arte del traslatare? (*Ep.*, II, p. 134 sgg.). Ma il secolo inaugurato da queste sincere cautele sull'uso della metafora di un uomo di buon gusto e di mente equilibrata, declinava tra le esaltazioni della regina de' tropi che Domenico Gisberti faceva, come ricorda il Belloni (p. 88), « in uno [il V] de' sette volumi delle sue *Nove Muse* [1670-5], sciorinando una lunga serie di traslati a confusione d'un « brutto Zoilo », che credeva farsi conoscere per un bell'ingegno criticando le metafore dell'autore ». E, quando già s'era destata la reazione schettiniana, i più sperticati elogi del Marino trovavan comodo posto persino in opere erudite, anche a Napoli, quasi centro della reazione, come nella *Biblioteca napolitana* (1678) del Toppi, oltre a esser impliciti in quelle arti di ben concettare che si producevano ancora, come quella del Dell'Epifania, nell'ultima decade del secolo. Codesta reazione, sebben più pratica che teorica e mediocremente efficace e diffusa, è già tuttavia un preannunzio di tempi nuovi almeno per i vincoli mentali che legano l'iniziator suo, membro nel '60 e capo nel '68 dell'antiaristotelica Accademia cosentina e petrarchista non mai riuscito a liberarsi interamente dal giovanile marinismo, con quel movimento intellettuale rappresentato dalle nuove accademie scientifiche, che, recando a maturità le tendenze positivistiche del metodo naturalistico, doveva trasformare, orientandola verso il sapere sperimentale, la cultura italiana e disporla ad accogliere in sè e fecondare anche nel campo della critica letteraria i principî della filosofia cartesiana e in genere dell'intellettualismo razionalistico, che ebbe per circa un secolo la direzione della vita spirituale italiana, traendola effettivamente fuori dell'orbita secentesca, e in cui presero vigore le regole neoclassiche ritornateci di Francia. A questa temperie, in cui si svolsero con lo Schettini il Buragna, il D'Aquino, e quel Leonardo di Capua che cooperò alla fondazione dell'Accademia degli Investiganti (1668), può dirsi che temprassero la loro ispirazione poetica e la loro cultura letteraria non solo coloro che si ritrovarono poi attorno al vessillo inalberato dall'Arcadia, ma quanti in altre parti d'Italia per naturale inclinazione e per una maggiore assuefazione allo spirito non mai illanguidito delle vecchie accademie pro-

P. Schettini (1630-1678) e i suoi seguaci.

Gli altri indirizzi accademici e culturali.

seguirono gl'intenti della tradizione letteraria classica conciliandoli con gli studi prediletti delle ricerche scientifiche. Vengono subito in mente i nomi del Dati, del Magalotti, del Redi, per citar solo i maggiori e più tipici rappresentanti dell'indirizzo al quale ci riferiamo, che, pur non segnando orme profonde o non troppo lievi, come l'ultimo che vive nella storia artistica per il suo famoso ditirambo, nel terreno della poesia, non trastullarono il loro spirito nei giuochi dell'immaginazione e nell'ingegnosità de' concetti brillanti, ma lo nutrirono di studi severi non soltanto letterari ma speculativi e sperimentali, componendo in sè in bell'armonia l'umile grammatica, l'arida lessicografia con le osservazioni sui fenomeni della natura fisica e animale. È l'indirizzo in cui si andarono sistemando e finirono col prevalere quegli studi di erudizione storico-filologico-bibliografica, che dovevano costituire poi l'*humus* per la formazione dello spirito storico onde il secolo successivo plasmò la miglior parte della sua cultura e della sua stessa vita intellettuale; in cui prese una prima sebbene rudimentale forma concreta e sistematica il giornalismo letterario, che della nuova cultura doveva essere il veicolo e lo strumento più utile ed essenziale e in cui si rispecchiò la vita intellettuale tutta della nazione schiusasi ormai interamente a ricevere, per improntarsene non superficialmente, le nuove e varie correnti spirituali delle altre nazioni d'Europa ora fiorenti nel loro aureo risorgimento, moventesi con tanta parte della nostra italianità.

La forza e il peso di tali indirizzi e la continuità della critica letteraria nel sec. XVII:

Ma sullo sviluppo della critica letteraria secentesca s'è potuto largamente già vedere quanto scarsa sia stata l'efficacia di tali correnti d'ispirazione e di pensiero, in sè tutt'altro che spregevoli, quando una simile influenza per le ragioni del tempo sarebbe stata pur possibile, cioè nel loro primo stadio di formazione. La critica letteraria che è propria del Seicento, che in sè realizza cioè lo spirito animatore di quell'età e il suo moto di progresso, quale esso sia stato, si può dire che della tradizione poetica di gusto classico quale si affermò in codesto secolo non avesse alcun bisogno per allacciare la sua trama al tessuto critico dell'età precedente, trovando a ciò il suo naturale alimento nella poesia di stampo schiettamente secentistico: anzi deve esclusivamente a questa l'aver potuto spingere sulla via del progresso la poetica classica e la rettorica aristotelica, svolgendone quei germi in cui questa poesia poteva trovare il

suo nucleo teorico. La stessa erudizione, che fu una delle passioni più vive del secolo, quasi da costituire una nuova e indipendente corrente di sensualità intellettuale, e che si rovesciò a torrenti in ogni campo d'indagine, alla mente critica rimase del tutto estrinseca, come cosa di lusso e di eleganza, non cibo, non succo, non azione premente e dirigente. Le idee critiche vi attingevano come a miniera inesaurabile, ma per pompa, per mostrarsi ricche di una sapienza stupefacente, d'un corredo di delicatezza, rimanendo con essa o senz'essa quali erano in sè; non vi si organizzarono mai, in nessun momento, come storia, in un processo cosciente di autoformazione. Era un'erudizione documentativa, non attiva; apparato, non vita; che allontanava, piuttosto che avvicinarla, la critica dalla vera storia, dall'esser sè e sentirsi tale, dall'esser cioè storia. Quegli sguardi storici che furono gettati sullo svolgimento di alcune particolari forme poetiche, come dall'Errico sulla poesia epica e dal Villani su quella giocosa, pur essendo segni notevoli d'un interesse nuovo che avrà col tempo più larga e intima presa sugl'intelletti, sono senza profondità: rapide rassegne dei caratteri estrinseci, meccanici, che quelle forme erano andate assumendo nei tempi senza riferimento alcuno appunto ai tempi di cui avevano sciolto i problemi artistici. Mancò perciò anche al Seicento un serio tentativo di storia letteraria. Tutte quelle varie attività indagatrici, che sono pur sempre una nobile espressione di serietà intellettuale, derivando i loro impulsi dagli avviamenti umanistici, mentre appagavano i gusti del secolo ricercatore inquieto, andavano a confluire, portate dal loro stesso peso, verso quel gran mare dell'erudizione storica settecentesca, su cui si sarebbe avvivato il più intenso e non il meno infruttifero commercio intellettuale. Non sarà neanche allora in tutto e sempre la pura storia; ma l'organizzazione avrà una mente, l'organismo una vita non del tutto oscura a se stessa e quindi degna d'esser vissuta, continuità e progresso pur sempre anche se per vie poco profonde e terre poco amene sotto un cielo grigio e pesante.

storia letteraria.

Ermeneutica. Bio-bibliografia: le Pinacotechae *dell'Eritreo (1577-1647).*

Ora nello studio critico dell'arte classica, nella storia letteraria ci si doveva contentare de' consueti saggi d'ermeneutica più o meno accademica sui nostri più celebrati scrittori, di commenti linguistici e metrici, e, per quadri d'insieme, di *biblioteche*, di *elogi*, di *scriptores*, di *maria magna*, di *teatri* e *scene* d'uomini illustri, di *ritratti*, anzi di *pinacoteche*: nomi

che rispecchiano da soli i gusti, la mentalità storica e il senso critico dell'età. I cataloghi, la fonte a cui dissetarsi; le individualità, la storia da contemplare come in uno scenario, in una galleria, oggetto di curiosità e d'ammirazione. Sull'innumerevole serie delineata secondo uno stampo comune spiccano per originalità e libertà di tono, intima vivacità ed espressione i profili che non di sole celebrità ritrasse nelle sue *Pinacoteche* Giovanni Vittorio Rossi, la cui caratteristica e complessa figura di « umanista cattolico, di secentista classico, di mondano asceta, di cortigiano ribelle » rievocò or sono quindici anni in una mirabile monografia l'elettissimo spirito di Luigi Gerboni, tristemente rapito anch'esso nella sua ardente e già così fertile giovinezza al nostro grande affetto. Nota dominante di questi profili è una viva simpatia di umanista e di secentista insieme, per l'*umanità* del personaggio, del quale pertanto riproducono non i soli lineamenti intellettuali, ma quanto della sua vita è o par degno di rilievo, e la riproduzione è quale può attendersi, non dallo scrittore di drammi sacri e oratòri, ma dal felice caricaturista dell'*Eudemia*, dall'autore degli erasmiami *Dialogi*, dal sottile e bene informato scrittore dell'*Epistulae*, che è pieno d'entusiasmo per la classicità pagana e ha a sua disposizione uno stile capace di tutte le sfumature del pensiero. I personaggi ritratti vivono perciò in questi profili di tutta la loro vita coi loro pregi e i loro difetti: non sono nè divinità nè eroi. E tali sono anche nella loro letteratura. E però son tutti contemporanei dell'autore, del quale, sebbene l'ossequio e l'ammirazione avesse consacrati all'Antichità, è merito singolare l'aver voluto esercitare la sua osservazione solo su cose, persone, ambienti direttamente conosciuti e di cui fosse riuscito ad avere piena informazione. Cosicchè le loro figure ci appaiono già ne' tratti caratteristici in cui li abbiamo imparati a conoscere noi stessi nelle nostre prime investigazioni erudite. Del Tassoni è riconosciuto « l'ingegno grande, elegante e festevole, ma turbolento e superstizioso »; di cui non fa maraviglia la critica antipetrarchesca, se non si astenne dall'attaccare lo stesso Omero; e di cui è qualificato come egregio il poema della *Secchia*. Il Panigarola è il predicatore irresistibile, che trascina all'entusiasmo con la soavità della voce, la venustà nel movimento, l'arte nel gesto e più con la dignità della forma. Del Boccalini, di cui si contesta la priorità nel genere di cui egli stesso si gloriò inventore e si aborre

la « pericolosa dottrina », è apprezzato l'ingegno elegante, spiritoso, culto, e de' *Commentari* a Tacito, non ancora apparsi, non si dubita che non saranno trovati « pro singulari hominis ingenio, omni elegantia doctrinaque refertissimos ». Pel Tasso si manifesta una immensa e devota ammirazione. Il Marino godrebbe le migliori grazie presso il ritrattista, se « ingenio ille suo temperare quam indulgere maluisset ». L'Eritreo, a differenza d'altri biografi e bibliografi contemporanei, quali il Ghilini, ad es., che, avendo « anche lui tante metafore e tanti arzigogoli sulla coscienza », non « altro poteva fare se non menare il turibolo sotto il naso de' nuovi campioni » (Gerb., p. 84), è teoricamente un antisecentista convinto, — quante ragioni d'educazione e di cultura aveva in sè per esserlo! — come esplicitamente appare in più luoghi delle sue lettere, e meglio che in altre in quella diretta all'Aleandro iuniore e che il Gerboni opportunamente riporta dopo averla illustrata e in parte tradotta (p. 102) tra i saggi che dà dell'Eritreo nell'appendice al suo bel volume (150 sgg.). In magnifico e gustoso latino — il gusto nasce anche dal contrasto della nuova materia con una forma ormai oltrepassata — sono le medesime cose che abbiam sentito frequentemente dalla bocca degli altri oppositori. Ma un'altra cosa è la medesima anche nell'Eritreo con tutto il suo squisito latino, che avrebbe dovuto fungere da valvola di sicurezza contro le schernite aberrazioni del gusto: il suo reale e interno secentismo, che il Gerboni non ha trascurato di rilevare, sebbene molto l'attenui e quasi interamente lo scusi, pure osservando giudiziosamente — circa l'immunità che dava all'Eritreo il suo classicismo latino contro le « ricercatezze contorte e lascive della parola » e « le stramberie e le trivialità del concetto » —: « ma questa lotta contro l'ambiente non è senza rischi e senza cadute; e non è difficile risentire qua e là per gli scritti dell'Eritreo un certo squilibrio della ragione, che smarrisce a volte la sua lucida serenità, perde il senso della convenienza e della misura, e cerca un falso effetto nella sproporzione delle immagini e nell'esagerazione de' sentimenti. Chi non sente l'influenza della nuova scuola nella frivolezza artificiosa di certi epigrammi, nella ricerca ingegnosa e nella lunghezza soverchia di alcune metafore, in qualche esagerata esplosione d'affetto, nella insistente e prolissa trattazione di qualche argomento esiguo e puerile? » (p. 93). E questo accadeva nello spirito d'un umanista in ritardo che aveva sempre pronta una freccia contro

L'antisecentismo dell'Eritreo,

vittima anch'esso delle deficienze che disapprovava.

ogni manifestazione di gusto corrotto e scattava sempre d'ira e di sdegno quando un frate predicatore faceva pompa dal pergamo d'ingegnosità e di metafore. E pure il secentismo di questo singolar tipo di umanista è più profondo che in questi riferiti atteggiamenti non paia; è nell'intimo della sua coscienza: e lo stesso Gerboni senz'avvedersene l'ha colto e adeguatamente reso. « Per varcare le soglie celesti fida sul fardello pesante delle sue ascetiche meditazioni, che, picchiandosi il petto, offre in ammenda delle pagine mondane e lascive; ma su queste conta in segreto perchè la fama, il bello e terribile mostro vergiliano, gli apra le porte dorate del tempio della gloria » (p. 46). Quanto più sano di questa triste e decrepita forma di umanesimo il confidente entusiasmo del Tesauro e de' mille suoi seguaci per le voluttuose e capricciose metafore, le brillanti e ingegnose concettosità, gioia gioconda dello spirito e della mente? Umanesimo anche questo nell'ultimo suo stadio, ma nel suo aspetto più lieto e luminoso: peso morto quello; questo vita e progresso: vita superficiale, progresso lieve, umbratile, quasi moto di nube che si disperde al vento; ma alla trama della vita basta un filo per esser continuata, mentre lo spirito corrosivo ne distrugge ad uno ad uno i fili fino al completo annullamento.

Posizione e valore della critica secentesca.

Lo storico della critica europea che fa una così onorevole parte all'Italia cinquecentesca, che le conferisce anzi un alto primato, giunto al Seicento non degna che d'un fuggevole sguardo se non tre o quattro nomi: Beni, Boccalini, Tassoni, oltre le due per lui sintomatiche compilazioni della *Bibliotèca selecta* del Possevino e degli *Autori del Ben Parlare* dell'Aromatari (II, 323-331), e con essi si può dire che prenda commiato dalla critica italiana, nella quale, constatato il temporaneo risveglio che si ebbe col Gravina, seguìto da un'ulteriore decadenza, non incontrerà altri nomi, all'infuori di quelli del Vico e del De-Sanctis, che meritino un qualsiasi posto in una storia generale della critica. Dopo il Rinascimento insomma, che fu in gran parte italiano, l'Italia per il Saintsbury non ha più voce in capitolo. Ai primi del Seicento la sua decadenza era già un fatto definitivo: gl'Italiani continuano a spassarsi nelle loro accademie, ingaggiano la loro battaglia contro gli antichi prima degli altri, cullandosi nella supremazia che in Europa ancora conferisce loro l'opera gloriosa dei secoli precedenti, ma non hanno più nulla da dire o da aggiungere nel dominio della

critica (pp. 410-11), il secentismo non essendo un fatto, così nell'arte come nella critica, più peculiare all'Italia di quel che sia a tutta l'Europa. Il presente lavoro ha la speranza di dimostrare che l'Italia ha svolto organicamente la sua critica letteraria in modo non meno nobile di quello degli altri Paesi d'Europa, con questo maggior vanto, d'aver dato nel Vico lo scopritore della scienza estetica e nel De Sanctis il massimo critico moderno. Per il Seicento crediamo che la precedente esposizione abbia già raggiunto quella prova. Oh certamente; il moto critico italiano del sec. XVII, paragonato a quello onde nel secolo antecedente uscì il corpo della critica classica, non può non apparire improntato della medesima decadenza che nel campo della letteratura è pure innegabile in un confronto con quella dell'aureo secolo. Ma in una storia d'idee, come nella storia in genere, la parola decadenza non può avere che un significato assai relativo, storia non essendo altro che svolgimento e però in certo senso sempre progresso: e periodi senza svolgimento, periodi in cui tutto sia decadenza, ristagno, non si danno, se non a patto che la vita si arresti per dar luogo alla morte. Or noi abbiam visto quanto invece strettamente il pensiero critico secentesco s'inserisca nella trama di quello elaborato dal secolo precedente, e come ne sia un prolungamento naturale, un organico sviluppo, e quanto intensamente pur nella sua leggerezza sia stato vissuto, in quanti aspetti rifranto, e quale e quanto il progresso realizzato nel movimento generale.

Proprio dove il Saintsbury ha fermato un momento lo sguardo, è la parte meno rilevante per noi della critica secentesca. Nè occorre che ne ripetiamo qui le ragioni e le prove; e in quanto ha di rilevante, è tutt'altro che staccabile dal più vasto e vario movimento di tutta l'epoca, pur nella sua apparente originalità e indipendenza. Ognuno dei tre, il Beni, il Boccalini, il Tassoni, nella loro sfera polemica negano ciò che era ormai morto o non era mai vissuto nello spirito italiano: il loro pensiero vivo palpita ancora della fede nel classicismo. E classicistica fu tutta la fede dell'età, ma con questo di singolare, che un nuovo punto di vista fu guadagnato, e non furono certo quei tre coloro che più a ciò contribuirono; ma quegli altri appunto che si mossero con l'arte contemporanea, teorizzandone o provando di teorizzarne la verità che conteneva, la vita di cui era materiata. E il più singolare fu che dal nuovo punto di vista conseguito in tale sforzo fu riguar-

data e rielaborata la poetica classica. Nella quale si osservò ancora l'estrinseco modello, ma attraverso la facoltà intellettuale che crea i capolavori. Nello studio di tale attività, dei procedimenti onde si attua, della luce che si fa in sè, fu concentrato lo sforzo maggiore, e non si deve negare che quivi furono scoperti germi di pensiero che non sarebbero andati dispersi. Tutte le forme poetiche furono rivedute con questo nuovo punto di vista; nella loro architettura e struttura, nella loro decorazione fino alle più piccole sfumature, ai minimi particolari, traendo nella cerchia teorica tutte le nuove forme, cos· della poesia come della prosa, metriche, oratorie, e le espresi sioni stilistiche che furono proprie del tempo, nè lasciando intentato alcuno degli innumerevoli problemi particolari che sorsero allora. In questa vasta revisione e costruzione teorica non furono evitati gli errori che la stessa critica moderna del secentismo non seppe evitare. Anche i più acuti teorici non riuscirono a sciogliere il più importante problema critico del secolo, descrivendo il fenomeno in modo anche accettabile, ma ponendo male la ricerca delle cause, guardando cioè più alla passività che all'attività della storia letteraria secentesca. Ma non tanto importa che il problema fosse risoluto, quanto che l'avessero posto e agitato con uno sforzo notevole di pensiero. Oppositori e fautori dell'arte secentesca, si provarono tutti a dire che cosa fosse il concettismo, l'ingegnosità, l'acutezza, a definirla: in ciò è il progresso, il movimento, la vita, poichè indubbiamente in questo momento del concettismo e della sensualità consiste il carattere e il vivo dell'arte contemporanea. La critica insomma si svolse seguendo lo svolgimento della letteratura e della poesia, costituendosi in sistema coi suoi propri e specifici criteri, con un suo organismo, senza intime contradizioni che ne annullino il valore, e scorrendo non su due opposte correnti, ma sopra un'unica strada. La forma alogica della conoscenza trovò ora per la prima volta chi ne sbozzasse una teoria: non si ebbe la parola unica che corrispondesse all'unico modo conoscitivo, prevalendo quella d'*ingegno;* ma il problema fu sentito; e il criterio fu subito applicato, specializzandolo alle varie correnti poetiche del secolo: la sensuale e impressionistica, svoltasi dalla corruttela dell'umanesimo, con l'esaltazione della metafora; l'arguta e ingegnosa e autoironizzante, svoltasi dal petrarchismo, con la teoria dell'acutezza; la musicale, con le teorie metriche; la grottesca e reali-

stica, con lo studio della commedia improvvisa; la storica con l'*arte* del Mascardi; la prosa moderna col problema del dramma in prosa e del romanzo; la forma antiboccaccesca, derivata dall'imitazione tacitiana e senechiana, con le polemiche intorno allo stile spezzato; ma sopratutto con l'innestare alla poetica classico-aristotelica gli sviluppi grandissimi dati alla rettorica, estesa alla nuova forma dell'oratoria sacra e dei concetti predicabili, e col costituirsi norma direttiva nella polemica arsa attorno al massimo rappresentante del tempo, il Marino. La poetica classica, considerata così dal punto di vista dell'ingegno, percorse la prima tappa del suo dissolvimento, ponendo i termini del nuovo problema, ragione e classicismo, che il secolo successivo avrebbe svolto. E tutto con vivacità, con calore, con ingegno. Ad affissarvi bene lo sguardo, è luce che abbaglia, non è profonda, non è resistente, non è materiata di forza; pure è luce. Attraverso i suoi raggi non s'intravvede, come attraverso la poetica classica, un'alta e forte spiritualità: e però dopo l'ammirazione, viene il raffreddamento. Come non è ricca quella letteratura, non è ricca e profonda quella critica, perchè, se non è necessario tale rapporto quando trattisi di una critica conscia di sè, che sappia come si è organizzata, è inevitabile per la critica che si svolge entro l'ambito della poetica classica, che è perciò insieme critica e espressione, interpretazione, sforzo più di concentrarsi che di oggettivarsi. Ma, se non ha la solidità della critica cinquecentesca, è pure degna di esser rilevata. Sono poche stille, con tutta la sua multiforme apparenza. E come carattere esterno è più brillante, disimpacciata. Si sente che il gusto, che fu la gloria del Rinascimento, si sta dissolvendo: in ciò hanno un qualche significato la rivolta del Tassoni e altri movimenti. Ma ne spuntano degli altri, che a loro volta influiranno sullo sviluppo della critica. La imitazione classica che fu già vita nel Cinquecento, ora perde ancor più la sua portata spirituale: l'umanesimo è decrepito, e tanta parte *letteraria*, pura letteratura, tramonta per sempre. Ma altri atteggiamenti sorgono su questa morte. Insomma si forma la nuova atmosfera, si pongono i nuovi problemi: fermenta una vita nuova; si esaurisce una fase di pensiero, perchè ne sorga un'altra. Le grandi individualità critiche, i cui nomi fregiano la storia della poetica cinquecentesca, non sono sostituite da altrettante e altrettali. Manca, in genere, la profondità, la serietà della ricerca: ora sono più superficiali, più distratti, più

scettici; ma la vita spirituale era anche meno ricca. Pur tuttavia, se non c'è un Castelvetro, nè un Patrizi, anche a tacere del Galilei e del Campanella, solitari nella loro speciale grandezza, abbiamo delle menti acute e serie come quelle del Mascardi, del Pellegrini, del card. Pallavicino: lo stesso Tesauro afferma una superiorità che resiste al confronto anche con ragguardevoli critici non soltanto del suo secolo. Ma più è notevole che da ognuno de' minori sprizzino scintille di luce: ognuno può vantare un pensiero se non nuovo, ingegnoso, che vale anche come forma. Insomma, come nella letteratura, così anche nella critica, il Seicento si sottrae all'irrisione di cui la moda lo perseguitò, alla condanna che gli fu inflitta e che, già lo vedemmo, gli vien riconfermata anche oggi dal Saintsbury ma, se non regge neppure ad esaltazioni e gonfiamenti, s'impone, in ogni modo, al nostro studio e a una positiva valutazione.

NOTE

Per i criteri direttivi e la linea di sviluppo del pensiero teorico, Croce, *Estetica*³, p. II, cap. III: *Fermenti di pensiero nel sec. XVII*, e XIX: *Sguardo alla storia di alcune dottrine particolari*; — *Problemi* cit., spec.: *I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracian; — Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (Bari, 1911), spec.: *I predicatori italiani del Seicento e il gusto spagnuolo* con l'App. *Secentismo e Spagnolismo;* e, in relazione a tutti i precedenti scritti, la *prefazione* e il saggio *Sensualismo e ingegnosità nella lirica del Seicento* di questo stesso ultimo volume.

Inoltre: Belloni, *Il Seicento* (Collez. Vallardi), spec. al cap. XI: *La critica letteraria e scientifica,* e la recensione del saggio seguente in *Giorn. stor. d. lett. ital.,* XXXI, p. 377 sgg. (ov'è un giudizio più restrittivo nella valutazione della critica secentesca); — Foffano, *Saggio su la critica letteraria nel secolo decimosettimo,* in *Ricerche letterarie* (Livorno, 1897); — e, non soltanto per le particolari teorie dei *generi,* le relative *storie* nella Collezione vallardiana, spec. quelle del Belloni e del Bertana. Utili del pari, anche per lo svolgimento generale, alcune monografie speciali su singoli scrittori, che citeremo via via, e all'ultima delle quali su *Anton Giulio Brignole Sale e i suoi tempi (Studi e ricerche sulla prima metà del Seicento)* di Michele De Marinis (Genova, 1914) rimandiamo, anche in omaggio alla sua compiutezza d'informazione, per ogni altra fonte bibliografica riguardante così l'arte come la critica del periodo di cui ci occupiamo.

pp. 216-7. Croce, *Saggi* cit., p. 192.

pp. 217-8. Croce, *Est.*³ cit., pp. 213-30.

pp. 219-21. Croce, *Probl.* cit., pp. 309-10, e *Saggi* cit., p. 381-2.

p. 221. Croce, *Saggi* cit., p. 425. — Oltre il Beneducci che citiamo pel Boccalini; Croce, *Due illustrazioni al « Viaje del Parnaso » del Cervantes*: I. *Il Caporali, il Cervantes e Giulio Cesare Cortese* (in *Saggi* cit., p. 125 sgg., ove son citati: Flamini, *Viaggi fantastici e « trionfi » di poeti*, nel vol. per Nozze Cian-Sappa Flandinet, pp. 279-99; — lo studio del Foffano, quello di G. B. Marchesi, *I viaggi di Parnaso e la critica letteraria nel secolo XVII*, in

Giorn. st. d. lett. ital., XXVII, p. 78-93, e Belloni, ivi XXXI, p. 377 sgg., già anche da noi cit.).

Dell'Eritreo, *Pinac.*: *Tr. B.*, anche in Gerboni, *Un Umanista*, ecc., che citeremo più innanzi.

pp. 222-3. Croce, *Il Caporali* cit., pp. 125 e 126-7.

p. 223. sgg. Pei *Ragguagli di Parnaso* del Boccalini seguo la recente edizione degli *Scrittori d'I.*, curata da G. Rua (Bari, 1910, vol. I: 1912, vol. II). — Sul B., G. Mestica, *Traiano Boccalini e la letteratura critica e politica nel Seicento*, Firenze, 1878 (due brani, pp. 36-41 e 56-65, in Morandi, *Ant. d. crit. lett. mod.*[4], pp. 519-30; riassunti in E. Mestica, *La critica letteraria di G. Galilei*, che fa da prefazione agli *Scritti di crit. lett. di G. G.*, cit. più innanzi); — G. Silingardi, *La vita, i tempi e le opere di T. B.*, Modena, 1883; — Fr. Beneducci, *Saggio sopra le opere del B.*, Bra, 1896 e *Il pensiero e l'arte di Tr. B. nei « Ragguagli di P. »* in *Rivista d'I.*, a. XII, apr. 1909 (d'entrambi i quali studi alcune pagine in Flamini, *Ant. di crit. e dell'erud.*, Napoli, 1913, pp. 619-23), e anche *Le lettere del B.* nella *Raccolta di studj critici ded. a A. D'Ancona*, Firenze, 1901.

p. 229. De Sanctis, *Storia d. lett. ital.*, Napoli, 1903, II, pp. 208-9. — Per la fortuna e l'influenza dei *Ragguagli* del B. in Europa ho accolto quant'ha affermato il Saintsbury (op. cit., II, p. 330 sg.), la cui autorità su tale proposito mi sembra indiscutibile. Anche al Saintsbury spetta il merito di aver visto, sia pure senza dimostrarlo, che l'importanza de' *Ragguagli* del B. non è nelle sentenze critiche, che del resto non furono il loro oggetto.

pp. 230-1. Croce, *Il Caporali* cit., p. 140.

p. 231 sgg. Per *Le Rivolte di Parnaso Comedia di* Scipione Herrico mi valgo dell'ediz. di Venezia, 1626. Schematici riassunti in Belloni e Foffano cit., passim. Alcuni componimenti poetici di lui, di cui illustra qualche motivo il Croce nel cit. *Saggio* sulla lirica secentesca, in *Lirici marinisti* a cura di B. Croce *(Scritt. d. I.)*, Bari, 1910, alla cui *nota* rimando per la bibliografia dell'argomento.

p. 235. Sullo Strada *(Prol. Acad.*, Roma, 1617, di cui ci serviamo, e Lugduni, 1627) Belloni, rec. cit., p. 371 (a questa appartengono le parole del testo segnate tra virgolette) e *Il Seicento*, pp. 359, 457 e 465; e M. De Marinis, op. cit., p. 190 sgg.

pp. 235-6. I *Ragguagli* dell'Abati, Roma 1631 e Milano 1636. Per *Le Frascherie* mi valgo dell'ed. Lugduni Batav., 1654. Per ciascuno di questi ragguaglisti (Abati, Brusoni, F. Pallavicino, Santacroce, Leti, Celano, Loredano) il cit. saggio del Marchesi. Per quelli di essi che furono anche romanzieri, Albertazzi, *Il romanzo*, passim. (Coll. Vall.). Il brano riferito dai *Ragguagli* dell'Abati in Marchesi, op. cit., p. 80.

p. 236. I *R. d. P.* del Brusoni uscirono a Venezia, 1641.

p. 237. Il *Corriere svaligiato* del P. uscì prima alla macchia nel 1641, e poi per G. Gibaldo, il 1644. Il brano riferito è preso dal Marchesi (op. cit., p. 82) del quale è anche la formulazione del giudizio del P. sui romanzi italiani.

p. 238. *La Secretaria d'Apollo*, Venezia, 1653. Ho riassunto dal Marchesi, dall'Albertazzi e dal Belloni, in cui (p. 420) è il passo riportato,

Del Leti, *Processo della critica contro gli autori ignoranti e mercenari che compongono libri in questi tempi* in *Li Segreti di Stato dei Principi dell'Europa rivelati da varij confessori politici*, Bologna, 1671.

p. 239. I passi del Celano (*Avanzi delle poste*, Venezia, 1677) in Marchesi, op. cit., p. 86 e in Foffano, op. cit., p. 176. Sul C., Croce, *Un descrittore di Napoli*: *Carlo Celano*, in *Saggi* cit., pp. 363-76.

p. 240. Le *Bizzarie accademiche* del Loredano (di cui, come romanziere, discorre egregiamente l'Albertazzi, nell'op. cit., p. 88 sgg.), Venezia.

Per *Il Cane di Diogene* del Frugoni, Cosmo, *Le opinioni letterarie di un frate del Seicento*, nella *Nuova Rassegna*, 30 ottobre 1894: La citaz. de'

Ritratti critici abbozzati e conformati da Fr. Fulvio Frugoni (Venezia, 1669, t. III, p. 371) in Benvenuti, *Agostino Coltellini e l'Accademia degli Apatisti* cit. più innanzi, pp. 213-4.

pp. 241-2. Sul Rosa, Croce, *Salvator Rosa,* in *Saggi* cit., p. 348 sgg. — L. Cretella, *L'ideale di S. Rosa e le sue satire* (Trani, 1899), di cui un brano, intitolato *La satira di S. Rosa sopra la poesia*, è riportato nella cit. *Antologia* del Flamini, p. 607 sgg.

Pel riferimento al *Pegasino* dell'Abati, le cit. *Frascherie,* pp. 163-66.

pp. 242-3. Sull'Acciami, G. Capone e S. Marano. *Un poeta satirico del XVII sec.*, *Giulio Acciani,* Salerno, 1892, e Croce, il cit. saggio sul Celano, p. 369.

Il brano tra virgolette riguardante il Menzini è del Foffano (op. cit., p. 279), di cui ci valiamo anche per il Silos e il Bartoli. Per il quale, come per tutto l'argomento del *Secentismo giudicato dagli scrittori del Seicento,* toccato in questi paragrafi, il breve saggio cit. più innanzi dello Schettini. Per un altro punto riguardante il Bartoli, più innanzi.

p. 243 sgg. Sul Tassoni, la bella giovanile *prefazione* del Carducci alla *Secchia rapita* (Firenze, 1858 e 1861) ora in Opere, II, *Primi Saggi*, 2ª ediz., Bologna, 1903; — O. Bacci, *Le « Considerazioni sopra le Rime del Petrarca » di A. T.*, Firenze, 1887; — G. Setti, *Il Tassoni erudito e critico di Omero,* negli *Atti del R. Istituto Veneto,* LXVI (1906), p. II, di cui le pp. 219 e 285-88 nell'*Ant.* del Flamini, pp. 596-99; — H. Naef, *Due contributi alla Storia dei « Pensieri » di A. T.*: I. *Dai « Quisiti » (1608) ai « Pensieri » (1628)* [ma 1627]; II. *L'importanza letteraria del X libro dei « Pensieri »,* in *Prospetto degli Studi* della Sez. commerciale della I. R. Acc. di Commercio e Nautica, pubbl. dalla Direzione per l'anno scolastico 1910-11, Trieste, 1911, pp. 48 dell'estr., che mi dispensa dal citare altri scritti sull'argomento e le edizioni delle varie opere tassoniane. — Pei *Pensieri* mi giovo dell'ediz. di Venezia, 1646, e ho presente la ristampa che del X libro fu fatta in un volume delle *operette* pubbl. da B. Gamba, Venezia, 1827, col titolo *Paragone degl'ingegni antichi e moderni* e premessovi l'*Elogio di Al. Tassoni scritto da Lorenzo Crasso.*

p. 249. In Bacci, op. cit., p. 42.

p. 251 sgg. Su queste polemiche, il Beni, il Fioretti, ecc., oltre lo scritto del Cosmo (*Le polemiche tassesche, la Crusca e Dante sullo scorcio del Cinque e il principio del Seicento,* in *Giorn. st.*, XLII (1903), p. 112 sgg.), implicitam. già cit. avanti, la mia *Storia d. gramm. ital.* cit.

p. 253. Del Benvenuti, il saggio *Agostino Colletini e l'Accademia degli Apatisti* cit. più innanzi.

p. 256 sgg. Per la fortuna del Tasso nel '600 le opere generali e i noti lavori del Solerti. — Pel Galilei, *Scritti di critica letteraria di G. G.*, racc. e ann. per uso delle scuole da E. Mestica, Torino, 1889, pp. XXXV *(« La crit. lett. di G. G. »)*, — 240; — N. Vaccalluzzo, *Galileo letterato e poeta,* Catania, 1896.

p. 257. Son parole di quest'ultimo assai ben condotto e assennato saggio, p. 29.

p. 263 sgg. Tomae Campanellae styl. ord. praed. *Philosophia rationalis,* videlicet: *Grammatica, Dialectica, Rhetorica, Poetica, Historiografia iuxta propria principia. Suorum operum t. I,* Parigi, 1638. — Il riferimento alla giovanile poetica volgare è nella breve *Appendix* al *Poëticorum liber unus.* Su esso Croce, *La critica,* III, p. 221 sgg., recens. a Rolla, *Storia delle idee estetiche in Italia* (Torino, 1904), contenente anche un breve capitoletto sull'*Estetica del secentismo.* — Utile ancora, s'intende, la scelta d'anconiana (Torino, 1854, voll. 2).

p. 263. *Est.*, pp. 203 4. Il luogo del Campanella cit. è in *Poët,,* cap. II, art. VII.

p. 264. De Sanctis, *Storia,* II, p. 282.

p. 265. De Sanctis, *Storia,* II, pp. 275-6.

p. 268 sg. L'opera del Beni s'intitola: *In Aristotelis Poeticam Commentarii,*

« in quibus ad obscura quaeque decreta planius adhuc elucidanda centum Poeticae controversiae interponuntur, et copiose explicantur », Padova, 1613. — Sulla *Philosophia rationalis* del Rinaldini (Padova, 1681) facciamo nostro il giudizio del Saintsbury, II, 330. — *Universalis Artis Poëticae Institutiones auctore* Jo. Jacobo Mescolio, Flor. Congr. Jesu Salv. Presbytero. Ad usum Studiosae Juventutis, praecipue vero Collegio Congregationisque eiusdem Alumnae, Firenze, 1693.

p. 269 sgg. *Poetica di* Giuseppe Battista, « data in luce da Simon Antonio Battista Nipote dell'Autore doppo la sua morte », Venezia, 1767. « All'erudito lettore » si avverte che « s'è ordinata al miglior modo che si è potuto con la direzione del dottissimo Lorenzo Crasso » (che al Battista consacrò, infatti, uno de' suoi *Elogi*); e, nell'ultima pagina (320), con frase proprissima del tempo, che « mentr'era l'Autore per compier l'opera, diè termine alla vita, non alla Gloria ».

p. 272. Il passo ultimo del Battista è riferito dalle sue *Lettere* (Venezia, 1678) nella cit. recens. del Belloni al saggio del Foffano.

p. 273 sgg. Il vasto materiale teorico a cui teniamo qui l'occhio, è sufficientemente, se non molto metodicamente, esposto dal Crescimbeni, *L'Istoria della volgar poesia,* Roma, 1698, libro VI, pp. 371-94; ma utili indicazioni contiene anche il V libro, in cui è un piano felicemente ideato di abbozzi di storia delle critiche particolari riguardanti i principali nostri scrittori dal Cavalcanti ai contemporanei dell'autore. S'intende che per più abbondanti notizie conviene ricorrere ad altri eruditi posteriori, scendendo sino ai nostri giorni.

p. 274. Sul Cebà, buone notizie e assennati giudizi, che qui accogliamo, nel già ricordato volume del De Marinis su *A. G. Brignole Sale,* p. 31 sgg. I due brani riferiti appartengono alle *Lettere* del C., cit. dal De Marinis medesimo.

p. 275. Frequenti esemplificazioni del pensiero del Grandi offre il Belloni, nel cit. studio sul *Pensiero critico di T. T. nei posteriori trattatisti dell'epopea.*

p. 277. Il disc. del La Farina dopo le *Tragedie sacre e morali* racc. e ed., Palermo, 1633. Quello di Gius. Spucce, *de comp. trag.*, nel t. II, della *Tragedie* dello Scamacca, Palermo, 1633.

pp. 277-8. Per tutte queste scritture, Crescimbeni, op. e loc. cit. — La *Didascalia* del B. fu edita a Firenze.

p. 279. Sulle *Lettere poetiche* del B. (Venezia), Gaetano Bonifacio, « *L'Amata* » *e le* « *lettere poetiche* » *di Baldassarre Bonifacio*, in *Studi ded. a F. Torraca,* Napoli, 1912, pp. 115-28, del qual saggio accolgo il riassunto dei canoni del teorico secentista, ma non i frequenti commenti dell'autore scarsi di senso teorico e viziati dalla tendenza a raffronti estrinseci con vedute estetiche moderne.

p. 281 sgg. Per i *Dialoghi dell'Arte Poetica di* Gabriello Chiabrera (*con altre sue prose e lettere,* compresi l'*autobiografia* e gli *elogi* di S. Speroni, T. Tasso, G. Galilei, O. Rinuccini, G. B. Strozzi, G. Ciampoli, D. V. Cesarini, G. B. Marino, A. Farnese), mi valgo dell'ed. Gamba, Venezia, 1830. — Sul Ch. ho presente il bel discorso del prof. T. T. Castelli, *La Lirica e l'Epopea di G. Ch.,* nella *Cronaca del R. Liceo Chiabrera di Savona* per l'anno scolastico 1877-78, Savona, 1879, pp. III-XXXV. — È superfluo ricordare quanto del Ch. scrisse da par suo il Carducci.

p. 285. Le *Lodi e Canzonette spirituali* del Serra, Napoli, 1608. — Il *Discorso* dello Zuccolo, Venezia, 1625. — Quello del Della Valle, Roma, 1634.

p. 286. L'*Arte del verso* dello Stigliani, Venezia, 1658. — Il *Ritratto del Sonetto* del Meninni, Venezia 1678 e Napoli, 1677, di cui mi valgo. Su esso, De Marinis, op. cit., pp. 95-8.

p. 288. Su D. Bartoli, Giovanni Gronchi, *La poetica di Daniello Bartoli,* Pisa, 1912, dove si accoglie quanto scrivemmo nella *Storia d. gramm.,* ma si contesta la legittimità della qualifica di *scapigliato* da noi attribuita al B. in un sottotitolo del sommario e che era perciò da intendere con discrezione mettendola in relazione al testo.

p. 288 sgg. Per l'*Arte* del Mascardi mi valgo della bella edizione Fiorentina curata dal Bartoli (Firenze, 1859). — Sul M. l'ampia monografia di F. L. Mannucci, *La vita e le opere di A. M.*, Genova, 1908.

p. 289. È proprio soltanto genovese la prima edizione delle *Acutezze* del Pellegrini, come ha accertato il Biondolillo, *Poeti e critici* cit. più innanzi, p. 47

p. 293 sgg. Il *Predicatore* del Panigarola occupa quasi interi i voll. V e VI (Venezia, 1643) degli *Autori* dell'Aromatari.

p. 298 sgg. Sulla teoria e la pratica oratoria dei *concetti predicabili*, Croce, *I predicatori*, ecc. in *Saggi* cit. p. 163 sgg.

p. 300 sgg. Sul Tesauro e il suo *Cannocchiale aristotelico* (Venezia, 1654 e 1702, di cui mi valgo) Croce, *I pred.* cit. e *I trattatisti italiani del concettismo e B. Gracian* in *Probl.* cit.

p. 303 sgg. Sul Pellegrini, *Delle Acutezze che altrimenti Spiriti, Vivezze, e Concetti volgarmente si appellano, trattato*, Genova, 1639 e in Genova et in Bologna, 1639 (« in questa seconda impressione dall'Autore riviste, e migliorate »), e *I fonti dell'ingegno*, Bologna, 1650, Croce, *I trattatisti* cit. (e *Est.*), a cui si sforza di contradire, contraponendogli un Pellegrini alla De Sanctis o alla Croce, anzi quasi facendo del Croce un seguace, se non un imitatore pedissequo, del Pellegrini, Biondolillo, *Poeti e critici*, Palermo, 1900, p. 41 sgg.; — e De Marinis, op. cit., p. 267 sgg., in cui si espongono anche i termini di questa controversia. — Del Croce, su questo stesso argomento, anche *I predicatori* cit.

p. 307 sgg. Sullo Sforza-Pallavicino, oltre i sunti del Foffano, il maggior numero di rilievi da un punto di vista determinato in Croce, *Probl.* cit., pp. 335-6 e 343-4, e *Est.*[3], pp. 218-9, 227-8, 260-1, 516, da cui riprendo i luoghi che cito. Per gli *Avvertimenti grammaticali* la mia *Storia d. gramm.*, pp. 344-5. — Sarebbe desiderabile una monografia sul pensiero letterario di questo ragguardevolissmo pensatore.

p. 309-10. La pagina riferita dello Sforza-Pallavicino sul Ciampoli in Belloni, Il *Seicento*, p. 52.

p. 310. Per le *Lettere* dello S.-P. mi valgo dell'ed. Gamba, Venezia, 1825.

p. 311 sgg. La terza « Divolgazione » in cui è « emendato e accresciuto », e di cui mi servo, del *Trattato dello Stile e del Dialogo, ove cercasi l'Idea dello scrivere insegnativo, discorresi partitamente de' varij pregi dello Stile sì Latino come Italiano, e della natura, della imitazione, e dell'utilità del Dialogo*, Roma, 1662.

p. 313 sgg. Sugli *Sfogamenti d'ingegno* (Venezia, 1640) pure il Croce (*Probl.* cit., pp. 329-30), che del Minozzi commenta anche la lunga lettera dedicatoria del « saggio poetico dedicato alle Muse », *Impazienze d'amore* (Firenze, 1633), nei *Saggi* cit., p. 380 sgg. — Del Minozzi tocca brevemente anche il Biondolillo, op. cit., pp. 65-5, riportando alcuni brani che teniamo presenti.

p. 316 sgg. Sulla polemica marinesca non mi sembra necessario indicar qui la ricca bibliografia. Oltre quelli che si sono già ricordati o per lo sviluppo generale del pensiero critico secentesco o per gli altri argomenti, altri scritti, che o la trattano direttamente o più specialmente vi si riferiscono perchè riguardano coloro che vi presero parte, ricorderemo via via con la consueta parsimonia. Del resto, mi basterebbe rimettermi al cit. vol. del De Marinis, ove codesta bibliografia è completa, comprendendo tutto l'argomento del secentismo. — Ottimo e ricco materiale offrono ora i due voll. dell'*Epistolario* del Marino, *seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari, 1911-12 (*Scritt. d'I.*), a cui ci riferiamo intanto per le citazioni delle pp. 90-99. — Sul M. stesso (oltre le poche pagine che gli dedica il Rolla, *Storia* cit., e sulle quali è da vedere la cit. recens. del Croce), il lodatissimo volume del compianto Guglielmo Felice Damiani, *Sulla poesia del Marino*, Torino, 1889.

pp. 324-6. Sul Busenello, A. A. Livingston, *Gian Francesco Busenello e la polemica Stigliani-Marino*, in *Ateneo Veneto*, a. XXXIII, vol. II, fasc. I, p. 126.

p. 326 sgg. *Discorso di* Monsù Capellano « a Monsù Faverello, Consigliere del Re nella sua Corte de' Sussidij, nel quale dà il suo parere sopra l'*Adone* poema del Cavalier Marino », *tradotto di francese in Italiano dal signor* Filippo Torelli *Romano,* in *La sferza invettiva del Cavaliere* Marino, « a quattro Ministri della Iniquità, con una lettera faceta del medesimo. Aggiuntovi un *Discorso in difesa d'Adone* », Venezia, 1625. — Il testo francese (*Lettre ou Discours de M. Chapelain a M. Favereau . . portant son opinion sur le Poème d'Adonis du Chevalier Marino*) apparve nell'ediz. di Parigi, 1623. — Le parole del Galletti, nel suo vol. *Le teorie drammatiche,* ecc , p. 38 sgg , che citeremo più innanzi. — Sullo Ch., oltre Lanson, *Hist. d. la litt. franç.*, Saintsbury, op. cit., II; E. Bovet, *La préface de Chapelain à l'Adonis,* Halle, 1905 (col testo dello Ch., a pp. 30-52); — e F. Picco, *Appunti intorno alla coltura italiana in Francia nel sec. XVII: Jean Chapelain* (1595-1674), in *Miscell. di Studi critici pubbl. in onore di G. Mazzoni,* Firenze, 1907, t. II, p. 111 sgg.

p. 329 sgg. Per lo Stigliani, il cit. *Epistolario* del Marino; — la *nota* ai *Lirici marinisti*, ed. Croce cit.; — M. Menghini, *T. S., contributo alla storia lett. del sec. XVII,* Genova, 1890 (estr. dal *Giorn. lig.*); — F. Santoro, *Del Cavalier Stigliani con app. di poesie inedite,* Napoli, 1908; — Croce, *Saggi* cit., VIII, pp. 379-80. — Per la polemica da lui destata, Felice Corcos, *Appunti sulla polemica suscitata dall'Adone di G. B. Marino,* Cagliari, 1893. — Una larga bibliografia di tutte le varie polemiche marinesche, letterarie e personali, nella cit. *Istoria* del Crescimbeni, p. 354 sgg.

p. 332 sgg. Sul Villani, il lavoretto giovanile, scarso di valore critico, ma ricco di notizie e diligente nell'esposizione, del quale perciò mi giovo, di Antonio Ceccon, *Di Niccola Villani e delle sue opere,* Cesena, 1900, p. 86 sgg. — *Le osservazioni di* N. Villani *alla* « *Divina Commedia* » pubblicò, illustrandole in una *prefazione,* U. Cosmo, Città di Castello, 1897 (Coll. Passerini). — G. Zaccagnini, *Le oss. di* N. V. *alla* « *Gerusalemme Lib.* », in *Bull. it. pist.* III, 3.

p. 336. Su A. G. Brignole Sale, il cit. vol. del De Marinis, specialm. al cap. XX: « *Il satirico innocente* ». *Antimarinismo ed antisecentismo,* p. 263 sgg.; — Croce, *Saggi* cit., pp. 412-3, e *Lirici mar.*, pp. 300-4.

p. 337. Sul Coltellini, E. Benvenuti, *A. C. e l'Acc. degli Apatisti a Firenze nel sec. XVII,* Pistoia, 1910.

p. 338 sgg. Per queste tendenze che si svilupparono pienamente nell'età successiva, Maugain, *Étude sur l'évolution intellectuelle d'Italie,* che citeremo al cap. seguente.

p. 340 sgg. Le tre parti dell'op. dell'Eritreo, *Pinacotheca* « imaginum illustrium doctrinae vel ingenii laude virorum qui autore superstite diem suum obierunt », Colonia, 1643-5. — Sull'E., lo *Studio biografico critico di* L. Gerboni, *Un umanista nel seicento, Giano Nicio Eritreo,* Città di Castello, 1900.

p. 347. Sul Patrizio, di cui ho discorso a lungo nel cap. precedente, vedo ora la breve monografia, con una sommaria esposizione delle dottrine del P., del Dott. Pietro Donazzolo, *Francesco Patrizio di Cherso erudito del secolo decimosesto* (1529-1597), Parenzo, 1912.

FINE DEL VOLUME

Indice de' nomi più notevoli ne' luoghi principali.

(I nomi de' trattatisti anteriori al periodo studiato, degli stranieri e moderni, di cui siasi comunque fatto cenno, tranne alcuni speciali, saranno registrati in un indice generale alla fine del secondo volume).

INDICE GENERALE